Ernesto SÁBATO: Confesiones de un escritor

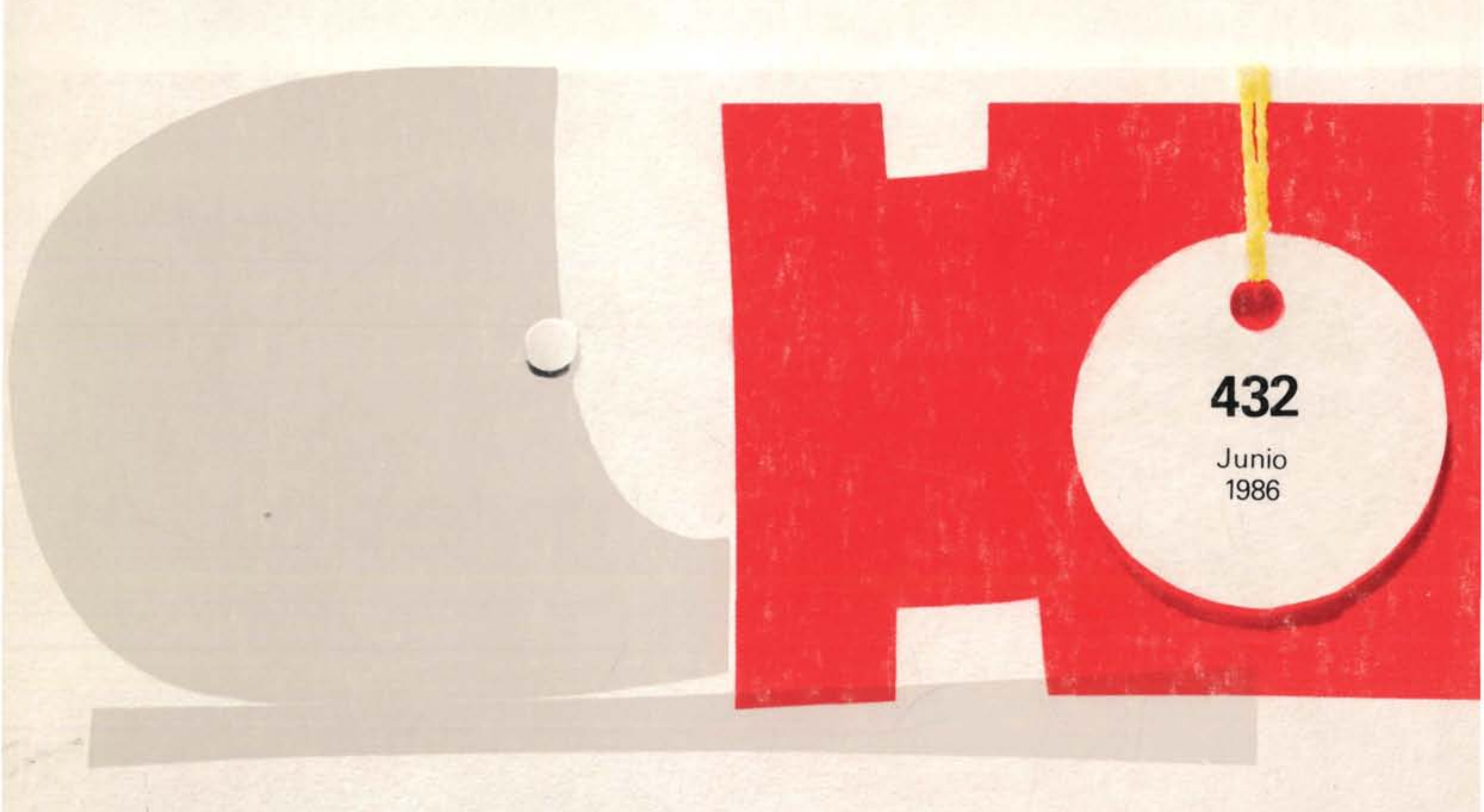
Sobre SÁBATO escriben Cesare SEGRE, Félix GRANDE y Daniel Henri PAGEAUX

Poemas de Vladimir HOLAN

Un cuento de Augusto ROA BASTOS

Miriam NAJT, Victoria REYZÁBAL, Alberto BLASI, Sara PARKINSON

Reynaldo JIMÉNEZ y Blas MATAMORO: Centenario de Ricardo GÜIRALDES



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

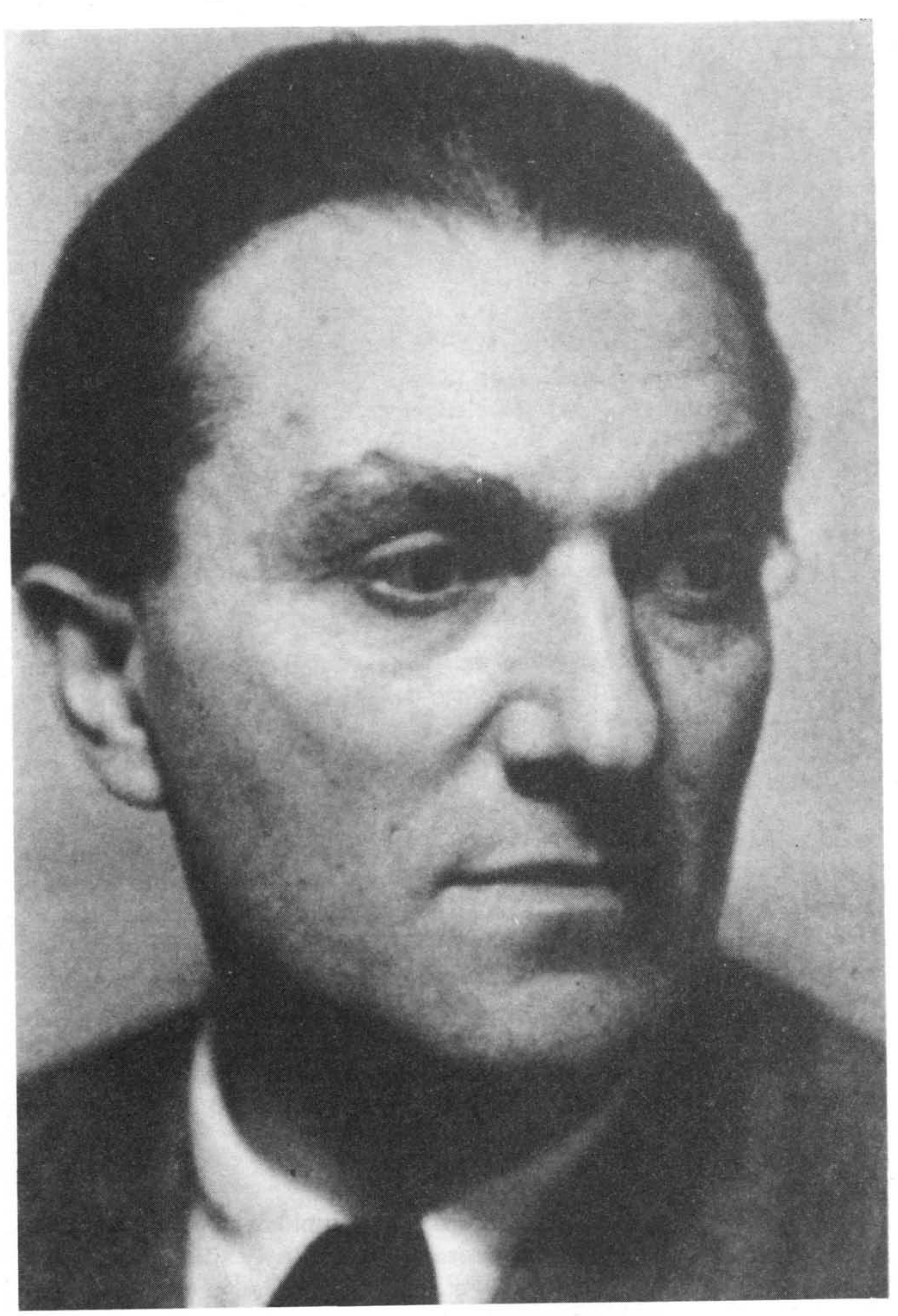
432
Junio
1986

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCION: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCION: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCION Y ADMINISTRACION: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPOSITO LEGAL: M. 2.875/1958. ISSN: 00-11250-X. IMPRIME: Gráficas 82, S.A. Navarra, 15. 28039 Madrid.

INVENCIONES Y ENSAYOS

LECTURAS

Invenciones y ensayos



Vladimir Holan

Holan, «el árbol más alto»

Vladimír Holan (1905-1980), «el árbol más alto del bosque checo», en palabras de Aragón, inició su andadura poética por el camino de Mallarmé y cediendo a la tentación surrealista *(Abanico en delirio,* 1926) para desprenderse progresivamente de los moldes alambicados y dejar fluir el verbo en su intensidad metafísica *(El triunfo de la muerte,* 1930). Tras llegar a una extrema simplificación de su lenguaje y convertirse en el portavoz del pueblo en pro de la liberación durante la guerra *(Terezka Planetová,* 1943; *Soldados del Ejército Rojo,* 1947), en 1948 es acusado de formalismo decadente debido a sus orígenes literarios y prohibido. Como reacción, el poeta se encierra en su casa para no volver a salir más que en ocasiones excepcionales. Escribe entonces sus obras más importantes: *Avanzando* (1943-1948), *Dolor* (1949-1954). *Una noche con Hamlet* (1949-1956-1962) y *Toscana* (1958-1963), por la tercera de las cuales —que recibió el Premio Etna-Taormina en 1966— empezó a ser conocido internacionalmente. De estas cuatro obras, aunque el poeta daba su preferencia a *Toscana,* los estudiosos checos consideran que es *Dolor* la maś significativa. También a mi juicio es aquella en la que el pensamiento de Holan aparece más destilado, más claro.

«Llegó el tiempo de callar /.../ —dijo Holan en la única entrevista concedida durante su autoencierro—. Existe la mordaza y existe también la cruel pregunta: ¿Por qué escribir? /.../ Por supuesto hay momentos, y pueden durar años, en que al hombre no le queda sino hablar consigo mismo...» [1] Pero en realidad Holan hace algo más, ese hablar es un diálogo («el monólogo/ ¡aquel error de suicidas! [2]) y a través de los muros que le ocultan, esos muros tan fieles a su espíritu que llegará a presentarlos como autorretrato, se hace presente ante él la realidad del mundo y del hombre en toda su dimensión. Su actividad creativa en estos primeros años de encierro (de los que se ha dicho son los siete bíblicamente fértiles) es extraordinaria, escribe más de siete mil versos. De estos siete mil, los que constituyen *Dolor* se ordenan en más de un centenar de poemas breves que reiteradamente giran en torno a cuestiones fundamentales: conocimiento, límite, ser, transitoriedad, muerte, amor, belleza... Pero estos temas, las grandes incógnitas de la vida humana, aparecen en la obra de Holan desde *El triunfo de la muerte,* pues su poesía es ante todo una forma de conocimiento, un paso en lo desconocido, una penetración en el misterio, una entrega, un testimonio del ser a través de la existencia humana. Holan nos habla siempre de la realidad que percibe y a partir de ella intenta despejar la incógnita que se le plantea («—¿Por qué escribe Vd. poemas?— Se trata del ser... del mudo ser», dice en *En el último trance* [3]). Por ello se remonta a la búsqueda del origen, situándose, como hiciera Rilke, del mismo modo que el primer hombre, para buscar la palabra adecuada, pura, nítida, y luego transmitirla.

---

[1] JUSTL. «S Vladimím Holanem», *Literární Noviny,* Praga, 1964, n.º 19, pág. 6.

[2] V. HOLAN, *Toscana.*

[3] Poema «Sólo así».

Realidad y misterio a través de lo perceptible por los sentidos y la mente humana es lo que refleja el libro *Dolor.* En primer término esto se capta a través de la forma, que pone en evidencia esa realidad inabarcable que sólo podemos conocer parcialmente, lo que, a diferencia de lo que sucedía en sus poemas largos, como *Una noche con Hamlet* o *Toscana,* donde esto se traducía en amontonamientos, desconexiones, aluviones de imágenes e interrupciones bruscas, ahora se produce a veces sencillamente por medio de una imagen o una contraposición que deja entrever un destello de verdad. De la extrema complicación de *Abanico en delirio* donde el verso era un enigma para el lector, Holan ha llegado a una «complicada simplicidad» que se basa ante todo en la antítesis entre lo cotidiano y lo trascendente. Esto lo expresa de diversas maneras; así, por ejemplo, colocando al lado dos realidades que presentan un mismo acontecimiento bajo dos aspectos distintos, como en el poema «Encontraste» donde cita una carta de amor que discurre en el terreno de las elucubraciones y, de pronto, tras la afirmación: «*puesto que nada más a Dios le es dado decir y hacer...*» añade «*Y la cicatriz de mi vacuna que/aquella vez en la antesala...*» Otro procedimiento que se dirige al mismo fin es revelar hechos contradictorios, así los versos «*Voy a tener un hijo, dijo la muerte*» [4], o «*Todo, hasta el silencio, tiene algo que callar*» [5], o bien «*un hombre tendido que lo exige todo / de una mujer ausente*» [6].

Esta contraposición se expresa también en la esfera de la lengua por medio del empleo del verso libre, la prosaización, la tendencia al estilo hablado, que, como observa Pesat [7], Holan «actualiza de manera diversa y con esto otra vez complica: del estilo hablado quedan solamente sus rasgos externos, el indicio del esquema sintático. mientra que el propio contenido diverge del esquema elegido. El poeta alcanza entonces una tensión a través de un principio de esperanza frustrada». Los fragmentos entrecortados, el empleo continuo de puntos suspensivos, la obsesiva repetición, son otros modos de desvelar indicios que dejan ver la tensión entre lo visible y lo oculto, lo expresado y lo inexpresado; la repetición de versos idénticos en distintos poemas o la vuelta a determinadas citas o imágenes deja entrever la fuerza centrífuga del pensamiento de Holan, su búsqueda de fondo de una unidad a pesar de la desintegración del hombre y el mundo que le rodea.

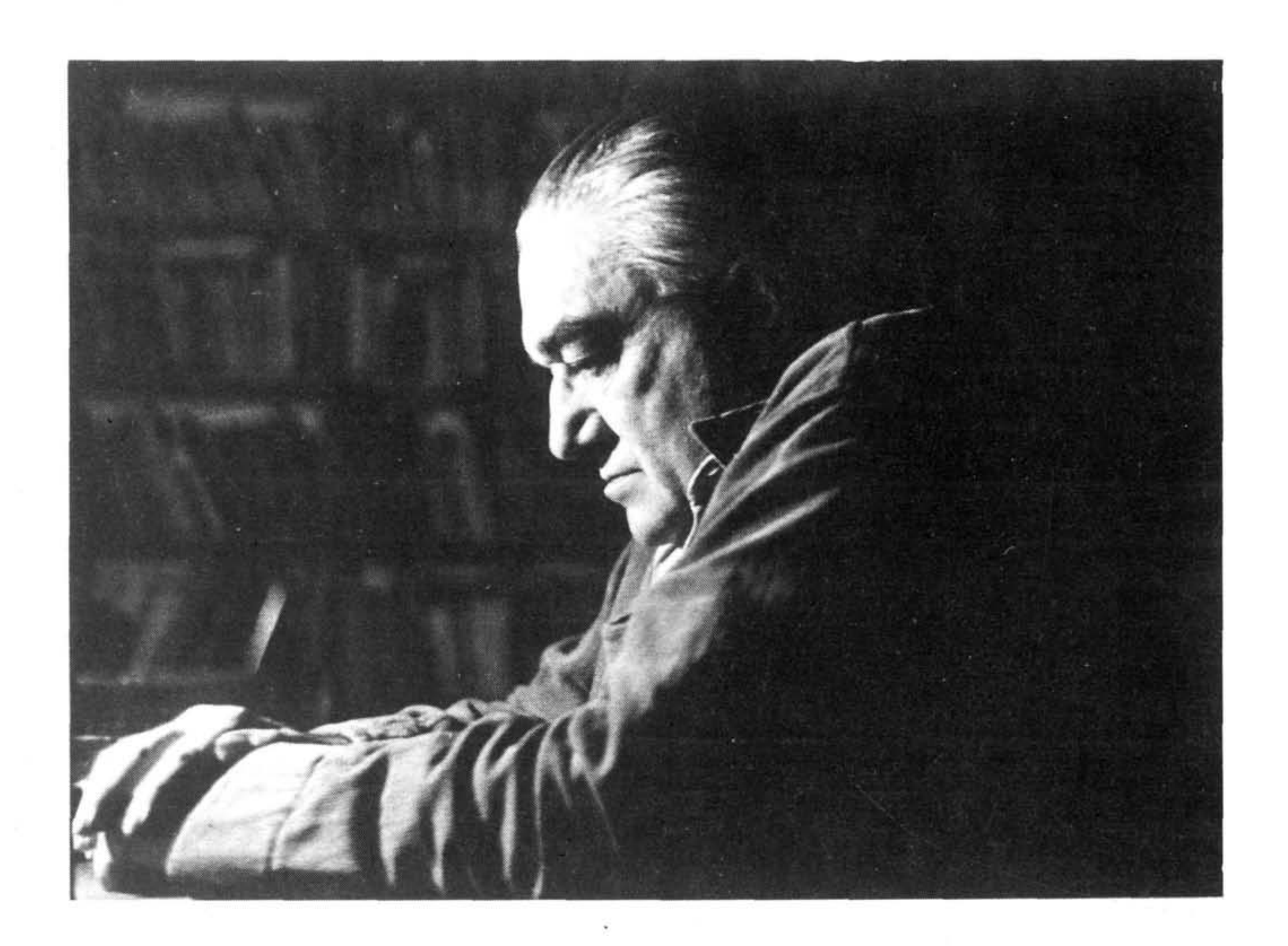
Esta continua búsqueda lleva al poeta a estar siempre en contacto con lo esencial del ser humano, con la vida sencilla, los seres simples que son los que pueden devolverle la identidad; sin embrgo, también ellos suelen dar «direcciones equivocadas», y el hombre, en general, alberga en su interior a ese que por salvarse a sí mismo se pone a «matar a hombres y mujeres»; la plenitud, en la tierra, se alcanza sólo en un instante y cuando todo acontecer es imposible, los ángeles comparten con el hombre la contigencia y las lágrimas humanas aparecen a la vez en el rostro de la Virgen y en el de la serpiente. Esta es la implacable lucidez de Holan: «la avaricia empieza en el dar» [8],

[4] Poema «Junto a la fuente, junto al estanque».
[5] Poema «Otoño I».
[6] Poema «Noche de otoño».
[7] PESAT. «Hodina mexi xsedností a tajemstvím», *Literární Noviny,* 1966, n.º 13, pág. 5.
[8] HOLAN. *Una noche con Hamlet.* Op. cit. pág. 18

una lucidez que le hace llegar hasta la crueldad, le hace tener siempre presente la muerte, la soledad, la nada, si bien es la misma que le lleva siempre de nuevo al amor.

«La poesía es el misterio, —dijo Holan[9]— Debería ser la precisión», por este camino se esfuerza el poeta hasta el final. Muchos son los obstáculos: el ser, objeto de la poesía, puede consistir precisamente en su no ser; la palabra, asustarse del grado de depredación al que ha llegado y el poeta, ni en su afán de ser fiel, poder prescindir de sí mismo. Sin embargo una profunda fe en la vida y en su ser de poeta mueve su esperanza y le hace seguir; sabe que una certeza, una posibilidad de conocimiento, y por ello de plenitud, de luz, están ahí, aún cuando la tiniebla sea total, y sabe que una vez más serán ciertas sus palabras: «Ya ni siquiera presentimos / y luego nos quedamos asombrados»[10], lo que le otorgará otro instante de Ser, pues «el nombre del poeta es el asombro»[11].

CLARA JANÉS



[9] V. JUSTL, «Rozhovor sedmí noci», epílogo a la antología *Nocní Hlídka srdce,* de Holan, Praga, 1963.
[10] *Dolor.* Poema «Noche de estampido».
[11] V. HOLAN, *En el último trance,* poema «Pero ellos».



A la izquierda, entre otras, la casa de Vladimir Holan

Dolor*

Las disonancias son tanto más fuertes
cuanto más cerca están de la armonía

J.S. BACH

Temeridad

en recuerdo de Jakib Demi

Hace ya mucho tiempo que quieres escribir un poema
tan sencillo y diáfano que sería invisible,
que no estorbaría a nadie aquí, pero tal vez un ángel
lo leyera... Y has pensado a menudo
qué debería cantar un poema así,
aunque sientes que cualquier cosa,
sólo que tan sencilla y diáfana
que lo obligara a ser invisible...

Al alba

Sí, es el alba... Ropa sucia
sobre el cuerpo lavado de una hermosa...
Tocar, ah, sólo tocar,
¡mas de la nada ni tan siquiera el sueño!
Tú también, allá abajo, en vano te esfuerzas de alto en alto,
pues quien se ha sumido en la poesía
ya no puede salir...

* Selección de poemas del libro *Dolor*, de próxima aparición en Ediciones Hiperión, Madrid.

Encuentro en el ascensor

Entramos en la cabina y estábamos allí solos los dos.
Nos miramos sin hacer otra cosa.
Dos vidas, un instante, la plenitud, la felicidad...
En el quinto piso ella bajó y yo, que continuaba,
comprendí que nunca más la vería,
que era un encuentro de una vez para siempre
y que aunque la hubiera seguido lo habría hecho como un muerto,
y que si ella se hubiera vuelto hacia mí
sólo hubiera podido hacerlo desde el otro mundo.

Durante la siega

Cuando te he visto hoy arrodillada entre los trigos bajo el sol atar las gavillas,
cuando te he visto dorada sobre el oro,
y amando sin duda a ese muchacho
que a cada instante se volvía hacia tí,
he tenido que pensar en aquella que amo
y que no me ama,
aquella que noche tras noche reposa,
blanca en la blancura, y que no necesita
ni de sí misma...

Ella, una de las mil espectadoras
de las ejecuciones...

Y de nuevo

Siempre que Cleopatra tenía que atravesar un desierto
ordenaba erigir en él pilones masculinos.
Cuando tenía que atravesar praderas
invocaba a Hécate, la diosa-rana,
que protegía a las madres.
Pero cuando descendió por el río,
excitada en los pezones hasta la memoria de los muslos.
comprendió que el barco de imágenes no era un barco imaginario.

Lo que es sólo poético mata a la poesía...

Nieve

La nieve empezó a caer a media noche. Y es verdad
que donde se está mejor es sentado en la cocina
aunque sea la cocina del insomnio.
Allí hace calor, te preparas algo, bebes vino
y miras por la ventana la eternidad familiar.
Por qué ibas a torturarte por saber si nacimiento y murte son sólo puntos,
puesto que la vida no es una línea recta.
Por qué ibas a atormentarte al ver el calendario
y a preocuparte por el valor que esta en juego.
¿Y por qué ibas a admitir que no tienes
ni para zapatos para Saskia?
¿Y por qué ibas a envanecerte
de que sufres más que los demás?

Aunque en la tierra no existiera el silencio
ese nevar lo habría inventado ya en su sueño.
Estás solo. Ningún gesto. Nada de qué hacer gala.

Cómo

¿Cómo vivir? ¿Cómo ser simple y fiel?
siempre he buscado la palabra
que no hubiera sido dicha más que una sola vez,
sí, la palabra que hasta el momento no hubiera sido pronunciada.
Hubiera debido buscar palabras cotidianas.

Ni siquiera al vino no consagrado
se le puede añadir nada...

¿Si?

Ni el que hubiera muerto de amor
durante la resurrección de Cristo Nuestro Señor
habría aliviado a su madre
sino en medio suspiro. La pena va con la vida
como el arte contra la naturaleza...
Lo que una vez la rosa desencadenó
lo enterrará la nariz de un muerto...

Y los recuerdos están aquí
sólo porque el tiempo se ha devaluado...

Centro estival

Antaño era eso un balneario... Hoy ni el viento llega hasta aquí
e incluso esas cornejas desteñidas por la lejanía apenas si recuerdan
los pantalones de tenis hervidos a fondo
y la trampa de las ligas femeninas...
Y desde luego tampoco están aquí los espíritus malignos
ya que relegados hace tiempo a los países sin agua
no hubieran podido alimentarse más que de lo húmedo y enmohecido aquí,
aquí donde no hay diferencia entre el techo y el sueño...
Nada más los muros, agrupados como un tiro
y derrumbándose hasta la cintura,
descubren allí, en un patio de hostal,
a un jorobado que, con los vestidos heredados de Strauss,
acaba de talar todos los árboles y matorrales,
sólo para no tener que barrer en otoño
las hojas muertas...

El sol en Candelaria

Tempestad de nieve... El sol por algún lado en Turingia...
Aparte de eso nada, ni un amago de semejanza...
Los sueños, los signos, las imágenes, hasta la humedad de los muros
podría salvarlos sólo una ayuda sobrenatural...
He amado y en cambio no me acuerdo ya.
En la vida, por la vida, venía a mi encuentro la muerte
siempre en el mismo sitio,
pero ni siquiera la ignorancia significa felicidad...
Terrible es mi soledad cuando muda me ordena
ser más impersonal pero no para todo el mundo... Un poema
es un don... Sí, pero lo hablado vale más que lo escrito...
¡Qué daría por un amigo!

Los otros

Capilla del cementerio vista a través del muro del jardín
donde el gato se come al ruiseñor...
Así era también mi visión de la vida.
Lo he vivido y no sé por qué tendría que excusarme
ante los mortales se tratara de quién se tratara.
Hasta la más profusa declaración de amor
es como la destrucción de todos los vivos a un tiempo.
Hasta la más callada declaración de amor
es como la resurrección a un tiempo de todas las tumbas.
Vienen a mí los otros, los otros...

Después de San Martín

Era unos días después de San Martín...
Iba yo entonces a Gahatagat
a la planicie... Estaba en un estado de esos
en que uno no sabe siquiera qué día es...
Pero hacía mucho que caía la nieve... Lo cubría todo...
Y de pronto sopló el viento con tanta violencia
que tuve que bajar el rostro
y repentinamente vi, con el alma encogida,
que siempre un paso antes
había una huella fresca...

Ni un alma por los alrededores...
¿Quién, pues, caminaba delante de mí?
Era yo quien caminaba delante de mí...

En la tentación

Una hora después de la medianoche... El gallo canta...
¡Cuánto me ayuda y cómo tranquiliza mis miedos nocturnos,
cuando precisamente esta tercera vela que tengo delante
es sólo la repetición de las dos que ya han ardido,
y lo han hecho dejando caer la luz tan en picado
que sólo ha podido ir a parar al infierno...

Luego, Satanás podría tal vez trocarse
en ángel de luz, levantar el vuelo y estar aquí...
¡Canta, gallo, canta, te quiero!

Junto a Jizera*

¡Qué hermosa es esa muralla de cuarzo en forma de cúpula
que se alza contra los hielos! Desde debajo, el río, como yo,
la admira al estilo antiguo,
y al no saber como parangonarse con ella,
—sólo a sí mismo se pertenece— la refleja simplemente.
Comparado con estos pedruscos que el hombre no echó a perder,
Qué cruel el destino de las losas sepulcrales y las aras de los altares...

Hoy, por supuesto, sólo se pica piedra para la cárcel...

* *Nombre de un río de Bohemia. (Nota de la Traductora).*

De noche

Ese hermoso sendero de guindos por el que ahora avanza el campesino
con una treintena de cangrejos en el saco,
lo iluminan para él
el semen de la Vía Láctea y el fulgor del dinero...

Al mismo tiempo algún otro va por el vacuo camino del desmonte
y aunque hay luna vieja
pronto se encontrará detrás de la cocina y se dirá:
«Pocas veces veremos ya el Calvario con las tres cruces.
Solía haber aún una cruz con Cristo Nuestro Señor,
ya que los dos ladrones que estaban a su lado
serán sustituidos por dos de nosotros...»

Ubi nullus ordo, sed perpetuus horror

Terrible es vivir puesto que hay que quedarse
en la aterradora realidad de estos años...
Sólo el suicida piensa que puede salir por puertas
que en la pared tan sólo están pintadas...
No hay la señal más tenue de que vaya a llegar el Paráclito...

*Sangra en mí el corazón de la poesía...**

Cuarto mes

Niebla de abril. Un solo rayo de sol,
pálido como un bastón de ciego, tantea,
tal vez algo más firme que hace una semana.
Manos frías, corazón caliente...

También tú más de lo que crees... Pero eso es todo...
Si te amenaza el peligro, estás desarmado...
Si te amenaza la felicidad, eres impotente...

* Adopto la versión francesa de este verso, realizada por Dominique Grandmont, que, si bien no es literal, refuerza su sentido y evita la ambigüedad. (N. de la T.)

¿Qué, pues?

Nunca monté a caballo,
tampoco cambié del caballo al asno,
yo siempre fui a pie... Y sin embargo decía:
¡Sé directo!

¡Ser directo!... ¡Sí! Pero la palabra no quiere abandonar la búsqueda del espíritu,
que sin embargo es omnipresente,
la palabra no quiere abandonar, no quiere moverse de ahí,
a no ser por la locura...

Resurrección

¿Que después de esta vida tengamos que despertarnos un día aquí
al estruendo terrible de trompetas y clarines?
Perdona, Dios, pero me consuelo
pensando que el principio de nuestra resurrección, la de todos los difuntos,
la anunciará el simple canto de un gallo...

Entonces nos quedaremos aún tendidos un momento...
La primera en levantarse
será mamá... La oiremos
encender silenciosamente el fuego,
poner silenciosamente el agua sobre el fogón
y coger con sigilo del armario el molinillo de café.
Estaremos de nuevo en casa.

Octubre I

¡Qué armónicamente se incorporaba hoy a su visión el tordo
(con la cabecita inclinada por los soplos de corazón de alrededor)
cuando miraba caer la hoja del abedul!
¡Y qué fraternalmente hablaban los vecinos en el umbral
sobre dónde y en qué cementerio
se harían enterrar cuando murieran!

¡Qué podrían significar, pues, para tí
los fragmentos de Fedra del Oxyrhinco,
Newton comentando el Apocalipsis,
Felipe II comentando a Erasmo,
o los saltos de agua de los Alpes filtrándose por los riñones del byronismo!

Presentimiento

Amena mañana... Niebla como para cincuenta camisas
para la doncella del lago... Más tarde en el momento
en que el cálido agosto sabe a vino...
El horror ante el cuello de las cepilladoras de ataúdes...
El claro deseo de la vida...

Pero si se te enferma el corazón
irás a por su salud a los infiernos
y ya no volverás...

Poesía

Ella dijo: No, hoy no, en otra ocasión,
en otra ocasión, más adelante, más adelante.

El dijo: Sí, postpone
cuando deberías adelantarte al poeta,
pues incluso los trajes que dejó Shakespeare
eran del guardarropas de Hamlet...

La muerte

De nuevo da vueltas como el aire mojado
en la piel del incendiario
o como en torno a la cervecería, cuando hacen la cerveza...
Veo bien esa línea que corta
el negro diamante del hijo de Adán
en el vaso de la virginidad...

En septiembre, hacia las dos de la noche

Al apagar la vela sientes alguna vez
que has comprendido. Como si dijéramos: quedaste ciego
donde debías ver...

Dejaste allí todos tus años jóvenes,
en buena tierra mal camino,
y ahora es obvio que estás viejo y secretamente enfermo...

Pero no tengas miedo, aún no morirás,
la muerte está tan sólo en el jardín
y agita los ciruelos...

El negro

Morimos de haber probado la plenitud.
En el centro del gozo el negro se hace aún más seguro.
Pero en torno al cuello de la tragedia
ese negro es níveo, como el cuello de Shakespeare.

Junto a la fuente, junto al estanque

Toda mujer hermosa es cruel
y humilla sin parecerlo precisamente a los hombres que, desnudos,
arden por beber de la roca misma.

Pero es la muerte quien se les acerca, familiar,
se diría un gorrión de estación de ferrocarril,
en el momento en que ellos, junto al andén, sacan el pan de su envoltorio...

Voy a tener un hijo, dijo la muerte.

Gorrión

El gorrión, abandonando una ramita helada
la hizo oscilar un poco, de modo que ella contesta afirmativamente
con una negación a la ciega emotividad.

Un poco de nieve cae de esa ramita.
Pronto será un alud.

Pero

El dios de la risa y los cantos hace ya tiempo
que cerró tras de sí la eternidad.
Desde entonces sólo de vez en cuando
resuena en nosotros un recuerdo agonizante.
Pero desde entonces sólo el dolor
no alcanza nunca la dimensión humana,
es siempre mayor que el hombre,
y sin embargo tiene que caberle en el corazón.

VLADIMIR HOLAN

(Traducción del checo por CLARA JANÉS)



Una caricatura de Ricardo Güiraldes

La falsa conciencia de *Don Segundo Sombra*

Este trabajo intenta detectar la ideología de los personajes en *Don Segundo Sombra*. Se puede conformar un diagnóstico tanto del compromiso social como de su elusión con lo que los sujetos hacen o dicen. Ahora bien, las acciones y las expresiones presentan un aspecto de elección conciente y voluntaria, y otro, más rico (consecuentemente más productivo para la crítica literaria) y profundo, que revela el estrato social, y que se muestra a través de estereotipos, arquetipos y aun mitos colectivos.

Cuando se plantea la universalidad de ciertos valores, se oculta con este término, una evaluación que tiene en cuenta el grado de generalización, la persistencia histórica, y la clase social al servicio de la cual han estado y siguen estando esos valores. Si se trata de esquemas que sirven a los fines de la estabilidad del sistema, los grupos dominantes se encargarán de conformarlos como axiomas que aparentan transmitir una verdad dada intuitivamente como absoluta y obvia. Son precisamente, en el ámbito de la literatura, los textos que respetan las propuestas anteriores, aquellos que, en la medida de la perdurabilidad del sistema, con calificados como de «literatura universal».

En el presente caso, la tarea es doble, por una parte determinar si efectivamente *Don Segundo Sombra*, está inscrito en una pretendida tradición universalizadora, por otra parte, de verificarse este hecho, tratar de explicar qué función cumplen estos elementos en la ideología de los personajes y de qué ideología se trata.

Se aclara que la expresión «falsa conciencia» utilizada en el título, responde, como síntesis, a las conclusiones a las que se llegan, pero no se la usa en el sentido de que la única ideología es la de la «falsa conciencia». Por el contrario, se trata de diferenciar la ideología positiva, que desde el punto de vista superestructural implica un auténtico compromiso y solidaridad social, de aquella ideología negativa, que desde el mismo punto de vista, ya sea concientemente o por ignorancia, indiferencia o pereza elude revisar las inadecuaciones y desequilibrios existentes en la sociedad y que sólo benefician a los menos. Para efectuar el análisis de una realidad plasmada literariamente, (que no tiene por qué mantener una correlación estricta con la realidad objetiva) se parte de la idea de que toda propuesta explícita es modelizable, y que el modelo que se obtiene a partir del texto, puede ser comparado con el que posee el crítico literario independientemente de la tarea textual. De la confrontación entre ambos surge el grado de adecuación y el sentido social que, para el analista, ofrece el discurso literario.

Desde un punto de vista simbólico, ¿qué se observa en Don Segundo Sombra?:

[1] GÜIRALDES, RICARDO; *Don Segundo Sombra;* Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1979. Todas las citas del texto corresponden a la presente edición.

personajes arquetípicos que se desenvuelven en un medio mítico. Héroes en una instancia épica. Saber popular, saber secreto. Y los cuatro elementos incidiendo conjunta o alternativamente, en un proceso panteísta.

Al parecer, los rasgos de la vida social no se agotan en el plano superficial. La existencia humana manifiesta una vocación, un anhelo de mitos y arquetipos. Además los cuatro elementos son, como dice Bachelard, «... los cuatro principios de las cosmogonías intuitivas...» [2], y en tanto primordiales, comprenden y desarrollan la vida toda.

El héroe del relato (Fabio), realiza las hazañas que cumplieron sus antepasados. Las imágenes, disímiles, resaltan el ser creativo de los mismos conceptos, en el desarrollo de los varios trabajos. Cuando una imagen poética es innovadora, actualiza «aquel» acto lingüístico, con lo que mito y logos se consubstancian. De otro modo: la imagen poética, inserta en el inconciente del personaje, estructurado operativamente en la semanticidad de la expresión, remite al «illo tempore».

No se intenta negar la historicidad de *Don Segundo*, en el sentido de su pertenencia a una época y un espacio claramente delimitados. Se trata de rescatar lo que pretende ser plasmado como universal al pensamiento humano, lo que permanece a través de los cambios y sin embargo no se manifiesta estático, sino en una adaptabilidad dinámicamente funcional. No se confunde el mito gaucho con el mito griego, por ejemplo. Se procura verlo en su proyección histórica, y mostrar de qué modo, es la resultante de variables que ejercen su influjo sobre la estructuración de posibilidades existenciales, que se identifican a través del tiempo. Por eso las imágenes remiten, pero no repiten.

Desde el punto de vista psicológico, toda estructura corresponde al comportamiento, es decir, es observable a través de la función, entonces, es posible ofrecer un aporte a la crítica literaria si analíticamente se toma el inconsciente como objeto de estudio, visto a partir de las distintas conductas; de este modo se lo encuentra organizado como un lenguaje en el lenguaje, en el que la forma es asumida a partir de la semanticidad, a partir del referirse, del indicar algo. No interesa la biografía individual, en el sentido de conjunto de elementos aislados que permanecen en lo cotidiano, importa ver de qué manera lo aparentemente insignificante de determinados actos superficiales, adquiere trascendencia porque es manifestación de una subjetividad que resulta supraindividual.

A lo largo del texto, se evidencia la dialéctica contradicción de avances y retrocesos, de ascensos y caídas, siempre con la ambientación de los cuatro elementos, que connotan el tipo de etapa. Por eso el estudio se realiza con una técnica lineal. No es necesario buscar el retroceso temporal. El mismo Fabio lo detalla en sus raccontos y comparaciones de estadios evolutivos. Por ser biográfico, es un texto didáctico en lo que respecta a problemas de iniciación. La función simbólica de los cuatro elementos estaría dada en términos de partícipes esenciales, conformadores del proceso dinámico de instrucción que sigue el personaje tomado como héroe. La hipótesis de trabajo, se verifica desde la perspectiva del mito.

Fabio desarrolla los tramos importantes como en sueños; vive un mundo marginal,

---

[2] BACHELARD, G.; *La poética del Espacio;* Edit. F.C.E., México, 1965, pág. 9.

arquetípico, no necesariamente paralelo a su realidad objetiva, en el que, del caos mental inicial, intenta, mediante severas pruebas, acceder a la armonía. Al estilo de los primitivos, Fabio cumple con los requisitos para volverse iniciado. Siente el llamado de Don Segundo, y Don Segundo lo elige. Recibe una doble instrucción, pues tiene visiones y sueños, que Don Segundo incentiva y complementa con su propia tarea, de la que Fabio extrae la técnica; con sus cuentos y consejos, que esclarecen.

Con Don Segundo, se marca la idea de camino-vida como aprendizaje. Episodios fundamentales para reconocer el proceso de iniciación son: 1) *Abandono de la niñez.* 2) *Descuartizamiento de la bestia.* 3) *Doma del petizo.* 4) *Parábolas de Don Segundo.* 5) *Castración del padre-ogro.* 6) *Descenso a los infiernos.* 7) *Sacrificio del toro-malo.* 8) *Identificación del héroe.*

1) *Abandono de la niñez:* La primera característica del héroe es la soledad. Por el camino de los recuerdos, llega a reconocer que se acrecienta cada día; «... y la gente se había cansado algo de divertirse conmigo y yo no me afanaba tanto en entretenerla». (pág. 50) El medio ambiente provoca una segregación objetiva, como consecuencia de la subjetiva.

La soledad es requisito indispensable para que el héroe inicie su búsqueda; por un deseo de desarraigo, primero explora el elemento líquido; lo sólido ya no lo satisface. Comienza a indagar la esencia de las cosas, aunque sabe que debe dejar mucho a sus espaldas y caminar hacia lo desconocido.

Es muy sugestiva la respuesta a Don Pedro, cuando este le pregunta dónde ha visto a Don Segundo: «—Lo topé en una encrucijada, volviendo el río». (pág. 54) Una encrucijada, es el cruce de dos caminos, de dos vidas, que pueden elegir unirse o continuar cada una su destino. (En una encrucijada, Edipo mata a Layo, su padre). Pero Fabio-tierra, Fabio-agua, en suma Fabio-barro, no puede resistir la atracción que emana del otro ser, no puede permanecer ajeno ante la figura que se aleja «... contra el horizonte luminoso...» (pág. 53); el héroe debe probar el camino hacia la luz que guía a Don Segundo. En esta expresión se encierra la causa determinante de su cambio de vida.

No deja pasar la ocasión sin señalar: «Con mi visión dentro...» (pág. 56) Experiencia propia, extremadamente íntima, correlación con la visualización frente al río y el deseo de provocar una respuesta mágica; ha logrado encontrar y encontrarse con Sombra. A partir de ahora tendrá que darse cuenta.

Hay un deseo manifiesto de identificación. Fabio admira y se deja arrastrar por la figura masculina que procede de lo indefinido, de la libertad, y es portadora de los grandes misterios. Desea ser aceptado por Don Segundo, como un discípulo desea ser aceptado por su maestro. Por eso: «Al lado de Don Segundo que mantenía su redomón al tranco iba yo caminando a grandes pasos». (pág. 60).

Se siente libre y adulto, pero es bueno no querer volar, antes de criar alas, y él es «... muy cachorro para miar como los perros grandes». (pág. 66) Fabio aprende que, lejos de la infancia tendrá que pasar por muchas pruebas, antes de ser admitido por los mayores como tal.

Cuando le pregunta a Don Segundo si podrá ir con el arreo, éste le mira los tobillos buscando la manea; nuevo símbolo que acerca a Fabio con Edipo. Sombra-Edipo, busca a Edipo-Fabio. A pesar de la parquedad del maestro, obtiene una nueva reafirma-

ción de la dimensión de su libertad; el «padre» se cita a sí mismo como ejemplo: «—Cuando tenía tu edad, le hacía el gusto al cuerpo sin pedir lecencia a naides». (pág. 76)

En síntesis: el héroe ha optado; sabe que deberá enfrentarse con pruebas de carácter iniciatorio, para las que no cuenta con ningún tipo de preparación como no sea su voluntad de llegar a la meta.

2) *Doma del petizo:* hay urgencia por ascender: «Si es apuradazo —replicó Pedro Barrales—» ... «...Hoy ya subió un potrillo» (pág. 94). El chico progresa, pero no perceptiblemente, si se lo compara con los compañeros de arreo; además de las alabanzas de Pedro Barrales aparece otro indicio: la admiración de un muchachito menor: «Un chico como de doce años se había sentado cerca mío y miraba mis espuelas, mis manos lastimadas por la jineteada, mi rostro cubierto por la tierra del arreo, con la misma admiración con que días antes observé yo a Valerio o a Don Segundo. Su ingenua prueba de curiosidad era mi boleto de resero». (pág. 95)

La primera enseñanza de Don Segundo fue el silencio. Ahora, debido a la identificación que existe entre ellos, se hace cargo de la ignorancia y debilidad de Fabio. Le explica acerca de la dignidad, para que no «...andés sirviendo de diversión a la gente. Aquí naides nos va a ver y vah'hacer lo que te mande». (págs. 100-101) Reafirma su autoridad. La ayuda que le brinda al héroe tiene como marco la soledad; nadie debe saber que Fabio recibe un tipo de enseñanza especial. Por ser en soledad es en libertad. El mando no tiene valor de coacción sino de guía del deber.

El muchacho admira el dominio de su padrino sobre el petizo, principio dinámico, compuesto de aire violento y fuego: «Asombrado miraba yo el dominio de aquel hombre, que trataba a mi petizo como a un cordero guacho». (pág. 101). La misma ascendencia que ejerce sobre Fabio, quien se reconoce «guacho».

Domar un potro es un trabajo tan duro como domarse; cuando Fabio desmonta tiene las manos sangrantes. No importan los dolores y heridas del discípulo. La fijación del conocimiento es por el dolor, porque únicamente el fuerte sobrevive.

3) *Descuartización de la bestia:* Fabio cree tener boleta de resero, pero la ilusión proporcionada por la admiración del chico dura poco. En la carneada, se dará cuenta que todavía no concluyó su aprendizaje. Una de las hazañas propias del héroe es el descuartizamiento de la bestia (que simboliza al padre-ogro) y su ofrenda al dios (que simboliza al padre-bueno). Otra posibilidad es la de matar al chivo emisario, que paga las culpas de todos, es decir, al cordero, para que el lobo sea perdonado y convertido. Para un rito o para el otro, es necesario conocer el manejo de la espada o cuchillo ritual, símbolo de la virtud, que va a servir para este fin. Goyo, baqueano en este menester, es el encargado de enseñar a Fabio; oficia como sacerdote del ritual sacrificial. Pero el verdadero acto de Fabio no se consumará sino cuando mate al toro malo.

4) *Parábolas de Don Segundo:* «El fuego encerrado en el hogar fue sin duda para el hombre el primer tema de ensoñación, el símbolo del reposo, la invitación al descanso. No se concibe apenas una filosofía del reposo sin la ensoñación ante los leños que llamean. Según nosotros renunciar a la ensoñación ante el fuego es renunciar al uso verdaderamente humano y primero del fuego. Sin duda el fuego calienta y reconforta. Pero no se toma suficiente conciencia de ese reconfortar más que en una larga contem-

plación; no se concibe el bienestar del fuego si no se colocan los codos sobre las rodillas y la cabeza entre las manos». [3]

El fuego es un elemento socializador. Al lado del fuego el hombre se hermana con sus semejantes, y si es un conocedor de la vida, puede acceder a transmitir su ensoñación, porque tiene que mostrarla en imágenes comprensibles. En las reuniones, Don Segundo aparece a los ojos de Fabio como un ser distinto al conocido, que refiere cosas de otros planos. Es el hierofante, que lleva al otro mundo, o que trae las ánimas a este. No cuenta cuentos simplemente; al igual que los ancianos de los pueblos primitivos, relata los mitos de sus héroes, sus hazañas, y por último, marca el camino a seguir: «Una virtud de mi protector me fue revelada en las tranquilas pláticas de fogón. Don Segundo era un admirable contador de cuentos, y su fama de narrador daba nuevos prestigios a su ya admirada figura. Sus relatos introdujeron un cambio radical en mi vida. Seguía siendo yo de día un paisanito corajudo y levantisco, sin temores ante los riesgos del trabajo; pero la noche se poblaba ya para mí de figuras extrañas y una luz mala, una sombra o un grito me traían a la imaginación escenas de embrujados por magias negras o magias blancas». (págs. 108-109)

Saber transmitido oralmente, pero prohibido para la mayoría; saber que sólo entiende quien ha superado ciertos grados de perfección; que opera en él un «cambio radical», ya que fomenta la «visión» interna; saber que funciona cuando no hay luz, porque el día es el encargado de nublar la posible proyección de las imágenes del inconciente, mediante la imposición del mundo exterior al sujeto.

5) *Castración del padre-ogro:* Rueda de amigos en comunión, rueda de mate, «...cenizas de pensamientos internos...» (pág. 120). Fuego consumido, cenizas, brasas, preanuncio de un horizonte futuro. La imagen de la inacción llega en la comparación con el pollo acoquinado cuando hay tormenta. El agua impide el vuelo, por eso se necesitan las relaciones de Don Segundo, que son transformadoras, que implican cambio de mentalidad. No sabe cuentos, sabe casos «...que han sucedido». (pág. 121) Relata el episodio del «paisano enamorado y de las diferencias que tuvo con un hijo «el diablo». (pág. 121) Dolores, el paisanito, es modelo para Fabio, por eso impide la interrupción de Pedro. El héroe del cuento mata al demonio que tiene prisionera a la muchacha. El diablo representa al padre malo, que al atrapar a la joven, intenta eliminar la continuidad de la vida simbolizada en ella. Dolores, al liberarla, conquista el misterio vital y el derecho a la progenitura. Castra al hijo del demonio, que es lo mismo que castrar al padre con lo que impide que procree seres de su misma especie, seres que lo secunden. De este modo Dolores obtiene como premio «el» Consuelo (la joven).

6) *Descenso a los Infiernos:* La maldición que pesa sobre la tierra «baya y flaca» se hace manifiesta en el hijo embrujado de Don Sixto. Fabio desciende a este lugar, porque de ahí brotarán nuevas enseñanzas «...siempre se apea uno con gusto de los apretados cojinillos para ensayar pasos desacostumbrados». (pág. 146) Alusión al vientre de la madre y al deseo del hijo por nacer, representada en los cojinillos. Llama la atención el palenque, último vestigio de la ballena que llegó al lugar hace más de cincuenta años

[3] BACHELARD. G.;*Psicoanálisis del Fuego:* Edit. Alianza, Madrid, 1966, pág. 29.

y murió, pero fue inútil, porque no llevaba en su interior al héroe que redimiera la naturaleza. Este representante del mito vacío de Jonás lastima aún más la pobreza del lugar, ya que cuando llega el recipiente de gracia, llega vacío. El vientre de la ballena y la tierra hubieran podido ser una misma cosa, templo purificado. Pero existe el acto fallido. Por eso la casa de Don Sixto es morada infernal, y la personificación de los guardianes no representa a las potencias del bien, sino que, los cangrejos y el toro-malo son figuraciones de los monstruos del mal. Como Fabio cuenta con adyuvantes y posee cierto grado de iniciación será capaz de afrontar la prueba.

La tierra está abichada, con enfermedad contagiosa. Los cangrejos son del barro, peor aún, del lodo, y no saben caminar de frente. «El barro negro que rodeaba el agua, parecía como picado de viruela. Miles de agujeritos se apretaban en manada unos contra otros. Unos pocos cangrejos paseaban de perfil, como huyendo de un peligro. Me pareció que el suelo debía de sufrir como animal embichado» (pág. 147).

Este ha sido el primer contacto con los guardianes infernales; pero hay un regreso al «...mundo, tirado en el propio dolor de su cuero herido» (pág. 170). Esta vez no va solo, tampoco lo acompaña Don Segundo; el viaje está patrocinado por Patrocinio Salvatierra, quien lo guía de forma que el cangrejal los rodea. Quien desciende no puede llevar guía más propiciatoria que el encargado de salvar la tierra, que por otra parte, es quien se queda con Comadreja, el animal que por astucia o nocturno miedo a la oscuridad infernal, evita el descenso en la primera oportunidad.

7) *Sacrificio del toro-malo:* El fuego maligno está representado por el toro, el fuego del instinto. Fabio vence a la muerte, matando, llenándose las manos de sangre como los cangrejos y teniendo un «cangrejal» propio en el hombro. A diferencia de los cangrejos, él mata lo inferior, para permitir la vida de lo mejor. Mata lo malo: «¡Sos malo!» (pág. 174); termina el sacrificio como un ofrecimiento, la rodilla en tierra; una purificación, pues «... el chorro caliente me bañó el brazo y las verijas» (pág. 174) pero es purificación del iniciado y de la víctima, ya que «... me caí sobre él...» (pág. 174) En este acto están presentes, propiciándolo, la tierra y el aire mediante «un gran silencio de campo y cielo...» (pág. 174).

8) *Identificación del héroe:* Recuerdos. Los recuerdos se atraen, se comunican y se proyectan hacia el futuro. Magia que se materializa en un hombre. El inconciente anticipa dolor. Don Segundo Sombra sabe que su discípulo está preparado para la noticia y la da sin rodeos: «ahí tenés un papel que te va a endilgar en lo cierto mejor que muchas palabras. Gracias h'a Dios no sos mujer ni te has criado a lo niño pa andar espantándote por demás». (pág. 238)

Este es el momento que se repitió en simulacro preparatorio tantas veces: el nacimiento y el reencuentro con el padre. Nacer y encontrar al padre muerto, a un padre autoeliminado que no ofrece rivalidad, produce soledad: «Un extraño sentimiento de soledad me apretaba el alma, como si hubiera querido limitarla a algo chico, demasiado chico». (pág. 238) Termina su camino, su vuelo, su navegación, por eso se baja del caballo, para seguir leyendo. «Idealmente el investido ha sido despojado de su humanidad y representa una fuerza cósmica impersonal. Es que ha nacido dos veces: ahora se

ha convertido en el padre. Y ahora tiene el poder, en consecuencia, de jugar él mismo el papel de iniciador...»[4].

En lo que se refiere a la función de los cuatro elementos como partícipes de los pasos anteriores, si bien se da el régimen tierra-agua-aire-fuego, las etapas sucesivas no implican pérdida, sino integración. De tal modo, es posible nuclear los siguientes campos asociativos: La tierra es figurada en puente-seno materno; árbol, signo fálico; peludo, profundidad nocturna; banco-cuna, humano cambio del vegetal. El agua es representada como arroyo, laguna, remanso, lluvia; se muestra mezclada con la tierra en el barro; unida con el fuego en el alcohol. Tiene aspectos benéficos y maléficos. Ora colabora con el iniciado, apoyándolo en su iniciativa de superación, o se vuelve en su contra e incita al oponiente, que puede ser en un caso la tierra-madre, en otro el aire, a su vez aliado con el fuego en la tormenta. El agua es calle, y se va con las ruedas; es mar, y esteriliza la tierra.

Para ser del aire, Fabio tiene que ver el campanario como ideal caduco. El chambergo, la flecha, el tábano, son aire y corroboran el vuelo. Don Segundo es aire de fuego. Para pertenecer al aire, Fabio necesita poseer y luego superar la espuela-ala, que es dominar al caballo-aire-fuego. Necesita reinvindicar al gallo-igneo, alado, pero frustrado en su vocación, carente de la imaginación que otorga el ensueño.

El fuego está encerrado en la caja de fósforos, encarnado en el pañuelo de Aurora, en el cigarrillo, fuego de aire que respira el iniciado. Fuego es el de las estrellas-chispas que, nocturnas compiten con el sol; el fuego es en la ginebra y en el cobre de las caras. Fuego en la sangre, la ensoñación y el cuento. Para superarse, Fabio tiene que quemarse con el agua y lavarse con el fuego. Para cumplir su destino, tiene que encontrar la senda rectilínea que lo aleje de los cangrejos infernales, incapaces de profesión de brújula. Para cumplir su destino, como culminación, deberá recibir un nombre: de guacho, de anónimo, pasa a ser gaucho, que es ser héroe, y por fin, Fabio Cáceres hijo, que es ser amo, dueño, sobre todo y fundamentalmente de sí.

Sólo cuando deben separarse adyuvante y sujeto, aparece una clara noción de tiempo mesurado: las cinco en el reloj; los cuatro elementos fundidos en la noción de espacio reciben el complemento de una nueva dimensión: el tiempo. Ha concluido un ciclo de ciclos: el héroe se reincorpora a la vida cotidiana.

Por lo anterior se concluye que, en el plan de la obra, se plantea para Fabio una serie de trabajos de iniciación, en los que Don Segundo oficia de sacerdote-guía. Ahora bien, hasta aquí, el proceso se analiza desde una perspectiva a la vez que personal, conjugada en lo genérico humano. En forma complementaria corresponde ver esa trayectoria inscripta en el marco del rol social que juega, según el status heredado del padre.

Una lectura no simbólica del texto muestra a Fabio en el tránsito de la adolescencia a la juventud; recorre los campos bonaerenses, en un aprendizaje acabado, completo, minucioso, de «resero». Aprende las tareas que lo hacen competente para un sistema ganadero fundamentado en las pasturas naturales (requisito: el latifundio) y no la cría a corral. Por eso las grandes extensiones. Por eso se habla de «estancias». La estancia es

---

[4] CAMPBELL, JOSEPH: *El Héroe de las Mil Caras;* Edit. F.C.E., México, 1959, pág. 128.

el establecimiento típico en el que la riqueza es de uno y la desposesión y el trabajo de muchos.

La modalidad educativa aplicada con Fabio no fue inusual en esos territorios. Lo atestiguan textos como *El paisano Aguilar* de Enrique Amotin en Uruguay, o *Gran Señor y Rajadiablos* de Eduardo Barrios en Chile. El fundamento debe buscarse en la concepción de que sólo entendiendo vivencialmente la indiosincracia del paisano, manejando acabadamente la técnica del trabajo, se está en condiciones de imponer la autoridad sobre el campesino; ese respeto se logra porque por encima de ser «dueño» se es «gaucho».

Don Segundo es el mejor maestro posible, pero él y Fabio no pertenecen a la misma clase social. Don Segundo es tan cabal en su tarea que sustenta la misma ideología de los dominantes, para seguir dominando. Existe un destino ciego, una especie de suerte que dispone el mundo por siempre jamás. No se puede cambiar el orden dado. Y este tipo de concepción se encuentra reproducido en Fabio; la lucha es para adaptarse mejor al orden, no para cambiarlo: «¡Suerte! ¡Suerte! ¡No hay más que mirarte en la cara y aceptarte linga o fea, como se te dé la gana venir!» (pág. 229).

Para su «bien» el resero tiene la vida demasiado cerca como para perderse en cavilaciones de índole acobardadora. La necesidad de luchar continuamente no le da tiempo para atardarse en derrotas; o sigue, o afloja del todo; dejarse ablandar por una pasajera amargura, lo expone a tomar el gran trago de todo cimarrón que se acoquina: la muerte. Una medida grande de fe le es necesaria en cada momento, y tiene que sacarla de adentro, cueste lo que cueste, porque la pampa es un callejón sin salida para el flojo. La ley del fuerte es quedarse con la suya o irse definitivamente (pág. 229).

Fabio es el hijo del patrón; el proceso por el que acepta su condición es sintomático y se puede resumir en los pasos siguientes:

1.º) *Rebeldía y rechazo:* «... Yo no soy hijo de nadie y de nadie tengo que recibir consejos, ni plata, ni un nombre tan siquiera» (pág. 239).

2.º) *Agravio al padre:* «... que andaba de güen mozo por los puestos, sin mucha vergüenza?» (pág. 239) La réplica aleccionadora de Don Segundo aclara «...Tu padre ni andaba de florcita con las mozas, ni faltaba de vergüenza. Tu padre era un hombre rico como todos los ricos y no había más mal en él» (pág. 239). Fabio cavila sobre este incipiente asomo de crítica. Pero en Don Segundo no existe el ánimo de provocar rechazo cuando revela la condición de «rico»; Fabio se pregunta: «qué mal era ese?» (pág. 239); el posible cuestionamiento se pierde porque el orden implica que se recibe esa condición.

3.º) *Análisis anticipado de las actitudes que asumirá cuando se oficialice su «herencia»:* «... Me veía frente a Don Leandro, rehusando con altanería mi herencia... Si en vida del finao —decía yo— no ha sabido reconocerme como hijo, yo áura lo desconozco como padre». Me encontraba en mis posesiones como un hombre de ley, dictándole mis propósitos de hacer picadillo de aquellas tierras, para repartirlas entre el pobrerío. Me imaginaba disparando de mi nueva situación, como Martín Fierro ante la partida... ¿Qué diablos iba a sacar en limpio de todo ese bochinche?» (pág. 241).

De los tres elementos componentes de la fabulación de Fabio: a) desconcomiento del padre; b) evasión a lo Martín Fierro; c) reparto de tierras, no concreta ninguno. Pero resulta esclarecedora la connotación que adquiere el término «picadillo» en el con-

texto en que funciona. Un picadillo es precisamente el resultado de cortes desintegradores, ya que inutiliza las partes. Dividir las tierras y entregarlas a los pobres es hacerlas «picadillo».

4.º) *Primer signo explícito de aceptación del cambio:* «¡Qué raídas por el trabajo, las lluvias y el sol estaban mi blusita y mis bombachas! ¿Tiraría todo esto?» (pág. 241). Recuento de prendas. Imagen exterior del status. Primera duda sobre la inserción en su nivel social heredado. El pobre puede vestir mal (raído) siempre que vaya limpio. El rico va bien «empilchao».

5.º) *El último desarraigo:* En el comienzo del trabajo se vio cómo el pueblo parecía echarlo de sí, pero a partir de una separación iniciada por Fabio. Ahora nuevamente la segregación comienza siendo subjetiva.

Ejecutado el regreso: «Todo fue cordial, menos mi silencio. Por momentos, mientras adelantaba la oscuridad, me iba perdiendo de los demás, como si me fuese quebrando una serie de dolorosas coyunturas que me unían al mundo. En la misma charla de los tres hombres me sentía ajeno. Algo incomprensible pesaba sobre mi entendimiento». (pág. 242)

6.º) *Guacho = gaucho = libertad = rango, familia:* En la etapa del rechazo se plantea la oposición entre «patrón» y «gaucho», términos que luego no se verán como irreductibles. En principio el patrón es como el árbol, el gaucho como la nube. Ser gaucho es estar libre, ser patrón es estar prisionero. Es preferible la condición de desposeído en libertad: «...gaucho y guacho me parecían lo mismo, porque entendía que ambas cosas significaban ser hijo de Dios, del campo y de uno mismo. Así hubiese sido hijo legítimo, el hecho de poder llevar un nombre que indicara un rango y una familia me hubiera parecido siempre una reducción de la libertad; algo así como cambiar el destino de una nube por el de un árbol, esclavo de la raíz prendida a unos metros de tierra» (pág. 245).

7.º) *Otro signo de aceptación del cambio:* Cuando el cambio es profundo, se deja de ser «uno» para pasar a ser «otro». «Uno»: lo que conforma la biografía personal; «otro»: la alteridad se patentiza en la medida en que faltan los nuevos esquemas de conducta. Aunque el tránsito del «uno» al «otro» se figura como «muerte», la transformación sólo es posible en la medida en que hay pautas en «uno» y que son las que predisponen, hacen tolerable, el cambio. Por eso en ese «otro» se encuentra algo «grande e indefinido»: «Yo tenía el chambergo en la mano y estaba contento, pero triste. ¿Por qué? Me habían sucedido cosas extraordinarias y sentía casi como si fuera otro... otro que había ganado algo grande e indefinido, pero que tenía así mismo una sensación de muerte». (pág. 246)

8.º) *Noción que Raucho tiene de sí y de Fabio:* «Yo soy un cajetilla agauchao y vos, dentro'e poco, vah'a ser un gaucho acajetillao» (pág. 247). Define, delimita, marca un hito: el cambio está iniciado definitiva, irreversiblemente, camino hacia el «gaucho acajetillao».

9.º) *Los últimos tres años (Posesión en la desposesión. Carencia de poder):* «Tres años habían transcurrido desde que llegué, como un simple resero, a trocarme en patrón de mis heredades. ¡Mis heredades! Podía mirar alrededor en redondo, y decirme que todo era mío. Esas palabras nada querían decir. ¿Cuándo en mi vida de gaucho, pensé andar

por campos ajenos? ¿Quién es más dueño de la pampa que un resero?... la pampa de Dios había sido bien mía, pues sus cosas me fueron amigas por derecho de fuerza y baquía» (pág. 249). Este planteo es tentador por lo poético, por la apariencia que escapa a la convención, a la cotidianeidad: el desposeído es quien realmente posee; el dueño es un auténtico pobre. Pero, gracias a la posesión de planos, es un pobre con poder, en cambio el resero, posee pero no puede. Además estos sentimientos están en contradicción con el hecho de que los campos tienen alambrados, y el resero para abandonar el camino, debe pedir permiso. En definitiva, se trata de un discurso que tiende a la reafirmación del orden establecido. La libertad y la posesión, siempre virtuales, no producen disconformes ni rebeldes.

10.º) *Definitiva configuración de Fabio como «patrón»:* El trío compuesto por Don Leandro, su hijo Raucho y Don Segundo terminan por quebrar las endebles resistencias de Fabio. Leandro, dueño de estancia y tutor, con sus consejos; Raucho, el heredero, con su cultura y sus viajes; Don Segundo, reforzando las razones de Don Leandro y el señuelo de la permanencia de tres años. Don Segundo logra que la asimilación no sea violenta ni traumática, porque el «Más sólido argumento fue recibir de Don Segundo la aceptación de quedarse en el campo» (pág. 250).

MARÍA VICTORIA REYZÁBAL y MYRIAM NAJT



Gauchos

Ricardo Güiraldes y *Proa*

El panorama del movimiento vanguardista en el Río de la Plata reconoce básicamente dos órganos de expresión: el periódico *Martín Fierro* y la revista *Proa*. Más ruidoso aquél, desenfadado y quizás para la hora un tanto escandaloso, consiguió crecer en la memoria colectiva de tal modo que el vocablo «martinfierrismo» y su correlato «martinfierrista» cubren como denominación genérica a todo el movimiento y la imagen de quienes fueron sus actores. Sin embargo, un cuidadoso escrutinio permite afirmar que aquel desborde de *Martín Fierro* suma a su espectacularidad una condición de frágil y precario, de la que *Proa* en cambio está preservada en mayor grado. Esta funciona con mayores condiciones de composición y cierto equilibrio estructural que, sin proscribir del todo la tendencia lúdica inherente a los jóvenes escritores rioplatenses que le dieron trámite, la refieren a parámetros culturales de entidad distinta a los juegos mediante la imprenta practicados por los jóvenes vanguardistas europeos. Las condiciones de selección y estilo propios de una revista de capilla, hacen de *Proa* la hermana menor de ciertas revistas francesas de entonces y la muestran consciente de ese parentesco. También los módulos de producción de su mensaje —desde el tipograma a las condiciones de circulación— afinan esa imagen parenteral y su diferenciación intrínseca con el periódico *Martín Fierro* [1].

Es verdad aceptada que Ricardo Güiraldes participó de *Proa* como uno de sus directores, y que dentro del vanguardismo rioplatense que giraba en torno del sector llamado de «Florida», él y Macedonio Fernández, ambos de generación anterior a la correspondiente al común de los escritores agrupados bajo tal denominación, fueron reconocidos como precursores, rebeldes antes de tiempo, a los que se les brindó reconocimiento y afecto. Sobre tales nociones generales conviene asentar otras que describen a Güiraldes y a su mujer Adelina del Carril, como verdaderos gestores del fenómeno *Proa* sin cuyo concurso la revista poco menos que no hubiera podido existir. No por meras razones de mecenazgo sino porque el comportamiento cultural del subgrupo vanguardista afiliado a *Proa*, de faltar los Güiraldes, no hubiese encontrado los mediadores

[1] Véase: ANGEL J. BATTISTESSA, «Breve historia de una revista de vanguardia,» *Verbum*, N.º 2-3 (1942), 25-37; EDUARDO GONZALEZ LANUZA, *Los martinfierristas* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961); [Cayetano] CORDOVA ITURBURU, *La revolución Martinfierrista* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962); HECTOR RENE LAFLEUR, SERGIO D. PROVENZANO, y FERNANDO P. ALONSO, *Las revistas literarias argentinas, 1893-1960)* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962); RICARDO GÜIRALDES, «Del epistolario,» *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1962), pp. 739-99; DAVID L. OBERSTAR, «An Analysis of *Proa* (1924-1926),» *Dissertation Abstracts International* 34: 7772A (Kan.); SIMON M. BERGGRUN, «The Journal *Martín Fierro:* A Critical Index,» *Dissertation Abstracts International* 30 (1969): 1552A (Ky.).

que ellos para el caso fueron, al comunicar parámetro y dirección dentro de un sistema de ideas que desbordaba el perímetro provinciano y la condición paracultural en que la vanguardia rioplatense se desenvolvía por su posición geográfica con respecto de los entonces centros literarios del poder y la creatividad.

Si nos servimos de papeles privados de Güiraldes y de testimonios de época podremos reconstruir la intrahistoria del grupo «Proa» y su revista. Y tal vez identificar el clima en que se produjo la agrupación, las líneas sutiles que la separaban del resto del vanguardismo rioplatense, algunas de las contradicciones que como es normal le dieron movimiento y ruina, y aún las condiciones en que, como también es normal para todo grupo literario, llegado el momento se produjo su diáspora.

En una carta personal de julio de 1924, Ricardo Güiraldes alude a la actitud de los que por entonces regían la actividad literaria en el Río de la Plata. Y no es injusto referir que cierta dosis de reticencia y defensa frente a los avances de uno de los más visibles representantes del disconformismo literario, a quien no se le acababa de perdonar su *Cencerro de cristal,* y también algún sutil resentimiento, habían condicionado una concreta forma de ostracismo para el joven autor. Afirma el novelista:

> Mi situación, o mejor dicho mi no situación literaria sigue aquí lo mismo. Mando mis libros a Lugones, Rojas, Quiroga, etc... pongo en cada envío una dedicatoria diciendo a cada cual el bien que de ellos pienso. De Rojas y Lugones no recibo ni una línea de respuesta, ni los libros que publican. Quiroga es más gentil pero tampoco se compromete con un juicio pues si yo le dedico *Xaimaca* como a «nuestro admirable cuentista» él me responde como «viejo compañero». Esto es como decía un chistoso, estar a media correspondencia: yo le escribo y ella no me contesta. Lugones me ha dicho oralmente que no publica un artículo sobre *Xaimaca* porque tendría que ponerle sus «cortapisas» y no quiere hacerlo. Yo nada le he pedido por supuesto y creo que lo de «cortapisas» es tan aplicable a su propia obra que no debería tirar así la primera piedra [2].

Síntesis del clima de mala fortuna crítica que rodeó a Güiraldes hasta la publicación de su obra mayor, en lo que hace al marco referencial ofrecido por la máquina literaria de su país, su declaración corrobora lo ya sabido por numerosas fuentes, entre otras los testimonios de época suministrados por Adelina del Carril y de los cuales nos hemos ocupado en otro lugar.

Según palabras de Ricardo en la misma carta, hay ya en circulación «tres revistas nuevas interesantes»: *Martín Fierro, Inicial* y *Valoraciones* y otras dos en Uruguay, de las cuales sólo un nombre recuerda, *La Cruz del Sur.* La escena del vanguardismo estaba dominada en ese entonces por dos vigorosos actores: Oliverio Girondo y Evar Méndez. El primero, hombre de saneada fortuna, luego de una larga residencia en Europa, había

---

[2] Carta a Valery Larbaud, 5 Julio 1924: Vichy. FONDS LARBAUD. *G. 622.* En todos los casos de documentos inéditos mantenemos el texto y grafía originales.
Esta carta *G. 622* también contiene una interesante información: «Le mando [dice Güiraldes] por si no lo tiene ya, el libro de Borges sobre el cual Ramón publicó un artículo en la Revista de Occidente. Pienso agregar algunos números de Inicial, Martín Fierro y Valoraciones, etc... Para que los hojee si tiene tiempo. Borges (que no conozco personalmente) me gusta mucho».

vuelto a Argentina para ejercer, según Güiraldes, una función aglutinante: la de «unir los elementos jóvenes dispersos». Una vez conseguido su propósito y «autorizado por esas revistas» Girondo preparó un viaje por América (Chile, Perú, Venezuela, Cuba, México) para «tratar de unificar un esfuerzo intelectual sudamericano, poniendo a los jóvenes de cada país en comunicación amiga». Güiraldes habla de esa estrategia de Girondo como de cosa que le concierne y usa la persona plural para expresarse («España tendría... lugar muy especial con Ramón a la cabeza» y por supuesto Francia «que desde el simbolismo nos da maestros que todos queremos y reconocemos»). Evar Méndez, por su parte, fue el gestor práctico de *Marín Fierro,* que reconoce a Girondo como su teórico más eminente, y ocupa en el proceso de escritura de este periódico similar posición a la que cubrió Alfredo Bianchi en *Nosotros,* aunque sin la modestia de carácter que impregnó la actuación de Bianchi en dicha revista.

La participación objetiva de Güiraldes en los trabajos de *Martín Fierro* no parece haber ido más allá de algunas colaboraciones. Pero participó en cambio de un conciliábulo con sus cabezas visibles, que por su importancia histórica y estética, merece ser tomado en cuenta. La carta que venimos considerando nos dice:

> Con Girondo, Zapata Quesada, Evar Méndez y el librero Samet, hemos formado una editorial intitulada *«Proa»*. Tenemos poca plata pero una gran lista de obras a publicar. En orden van así las seis primeras: Veinte Poemas... de Girondo, L'homme qui voulait etre Roi... Kipling, Poemas (no reunidos aún en volumen) de Darío, Cuentos de muerte y de sangre... Güiraldes, etc. Sin orden siguen obras de Rafael Barret, Eduardo Wilde, Cané, Banchs, Fernández Moreno, Lugones, Sarmiento, Borges, Castillo, Luis Franco, Keller Sarmiento, etc... y traducciones de Conrad, Joyce, Butler, Dostoiewsky, Pirandello, Papini, Larbaud, Morand, St. Leger, Fargue, Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Gide, Claudel, Romains, Vildrac, etc... De España veremos qué se puede conseguir además de Miró, Ramón y los recién llegados de quienes «Intentions» da un pregusto tan intenso.

Ese proyecto editorial, que en proyecto quedó, contenía una indicación náutica de hondo significado para Güiraldes quien en un poema de 1914 supo decir:

Huir lo viejo.
Mirar el filo que corta un agua espumosa y pesada.
Arrancarse de lo conocido.
Beber lo que viene.
Tener alma de proa. [3]

En agosto de 1924 lo que iba a ser editorial se había convertido en una revista y la *dramatis personae* había cambiado totalmente, con la sola excepción del propio Güiraldes quien al enviar el primer número de *Proa* a Valery Larbaud, la presenta con estas palabras de buen humor: «fundada, compuesta, impresa en cuarta acelerada. Hace tres

[3] Güiraldes. *Obras* cit., p. 53.

semanas no sabíamos nada de ella». [4] Y dibuja para Larbaud el retrato de los que le ayudan a producirla:

> De mis compañeros conoce o puede conocer a dos. Jorge Luis Borges es el autor de Fervor de Buenos Aires que le he mandado no hace mucho y de quien ha hablado Ramón en la Revista de Oxidente [sic]: (23 años, muy delgadito y rosado, tan corto de vista que tememos siga el camino de su padre que está ciego a los 44 años. Tiene unas manos pequeñas y tímidas que retira ni bien las da, es ágil en la réplica y sutil en la crítica. Una sensibilidad llena de lastimaduras. Espíritu religioso. Católico).
> Rojas Paz le ha mandado a Vd. su libro: Paisajes y Meditaciones. Si lo ha leído ya, nada tengo que agregar a su impresión personal: (25 ó 26 años, morenito, nacido en Tucumán, de una extraordinaria bondad y afectividad. Tiene una sensibilidad física de las ideas y sentimientos. Cuando se le lee un verso que le gusta se ríe como si encontrara un amigo. En su libro se ven muy claramente las influencias filosóficas, aunque su paisaje mental no sufra de estas influencias. Un criollito ***de ley*** que todos queremos). [5]
> Brandán publicará en breve un volumen de versos del cual reniega en parte. No me parece asentado todavía y hay en él algo de universitario provinciano que tendrá que desechar. Pero es un extraordinario entusiasta pronto a sacrificar su comodidad, su sueldo y sus botines por el bien de la revista [6].

La extensa carta contiene además una afirmación terminante de autoría que, confrontada con testimonios paralelos de Adelina del Carril, [7] expresa claramente el papel que le cupo a los Güiraldes en la conducción de *Proa* y sobre quién recaía la real titularidad de la revista, pese a la declarada multiplicidad de directores. Güiraldes establece:

> No hemos querido desperdiciar el primer entusiasmo, pensando con gran optimismo que los inconvenientes irán salvándose conforme se presenten. Hubiera sido viejo, oponer al impulso de mis tres compañeros los eterno: «Pero miren que... No vayan a ilusionarse con...» etc. Para mí lo esencial es sacar a la vida los talentos jóvenes; si la revista no es perfecta de selección peor para ella. Yo veo la literatura en libro. Una sucesión de artículos o de versos es un simple «étalage». Hay prostitutas que trabajan gratis en los cafés danzantes por que se sirven de ellos para conseguir sus «clientes».
> Sólo después de algunos números, irán destacándose los valores y hasta será posible que nos perdamos un poco en la selección. Nada de esto me aflige dado que me propongo ante todo estimular un parto y sé que nadie sale de estos trances con las manos limpias. [8]

---

[4] Esta carta no lleva indicación de lugar y fecha. Según las anotaciones privadas de Güiraldes a que nos referimos más adelante, fue terminada de escribir el 8 setiembre 1924, y despachada al día siguiente.
Vichy, FONDS LARBAUD. *G. 632*.

[5] Según las mismas anotaciones Güiraldes envió una crítica sin firma a ***La Nación*** sobre el Libro de Rojas Paz, después de la aparición de *Proa*.

[6] Brandán Caraffa, a quién le cupo permanecer como escritor menor, luego de separarse de ***Inicial*** visitó a Borges para anunciarle que quería fundar una revista con Güiraldes y R. Paz pero que éstos exigían que Borges formase parte de la dirección. Luego visitó a Güiraldes invocando el nombre de Borges y R. Paz. Después le tocó el turno a este último... Cuando los cuatro protagonistas se encuentran, las palabras deshacen la estratagema, pero las risas de los cuatro sellan el triunfo del astuto liróforo.

[7] ALBERTO BLASI, «Las cartas de Adelina del Carril», in *Four Essays on Ricardo Güiraldes*, ed. William W. Megenney (Riverside: University of California, 1977), pp. 1-37.

[8] FONDS LARBAUD. *G. 632* ya cit.

Prácticamente la historia de *Proa* y la historia personal de los Güiraldes se confunden en una sola durante todo el período de aparición de la revista. En anotaciones personales inéditas, Güiraldes da cierto número de claves íntimas que permiten entender hasta dónde la simbiosis de ambas vidas, la de la pareja y la de *Proa* era verdad, así como reconstruir en el dato íntimo el momento cálido y doméstico en que la revista fue procesada, y el grado de actividad que demandó por parte de las personas que participaron del grupo inicial. A comienzo de dichas anotaciones Güiraldes declara que en ellas se propone registrar «hechos de trabajo» para ejercer sobre sí mismo «un control» y que de su texto «toda literatura está ausente».

El 7 de agosto de 1924 escribe: «En los últimos días [he] conocido a muchos muchachos de los jóvenes entre los que hay verdaderos talentos del poeta. Hemos fundado una revista; *Proa* con Borges, Rojas Paz y Brandán Caraffa. Colaborarán Palacio, Córdoba Iturburu, González Tuñón, Cané, A. Caro, Keller Sarmiento, González Lanuza y todos los buenos de la juventud que quieran». El 18 de agosto conversa en «Amigos del Arte» con Ernesto Palacio, Pablo Rojas Paz, Homero Guglielmini y otros. Se trata de un encuentro informal. Al día siguiente anota: «Comido en el Hotel con Delia [del Carril]. Se han juntado con nosotros, Gordon, Milberg y Alfredo Villalonga. Vienen los muchachos para la reunión de Proa: Borges, Brandán, Rojas Paz. Están además Delia, Adelina, los que comieron con nosotros y Ernesto Palacio. Quedamos hablando hasta las 2 a.m.». El 20 de agosto ya la revista está en proceso: «A las cuatro vamos a la imprenta (Chacabuco 500 y pico) a corregir pruebas de 'Proa'. Están Borges, Brandán, Rojas Paz y González Tuñón. Trabajamos hasta las seis». Al día siguiente por la tarde corrige pruebas en su hotel con los tres codirectores, Adelina y Delia.

A la noche de ese mismo día 21, entre once y una ha estado dibujando carátulas para *Proa*. A las cuatro y media de la tarde del 22 llega a la imprenta con Adelina; «recién a las 6 vienen Brandán y Borges»; salen de la imprenta a eso de las siete y media.

Por la tarde del 23, escribe en el Jockey Club unas tarjetas que servirán de recibo a los primeros suscriptores.

El 25 de agosto por la mañana la pareja Güiraldes visita la imprenta «para ver cómo va Proa» y luego la Cooperativa Artística «para arreglar lo del aviso para Proa». A las seis de la tarde recogen en la imprenta los tres primeros ejemplares de *Proa* y de allí van a Amigos del Arte donde los muestran: «Proa parece gustar como presentación y pasa por manos de muchas personas que parecen interesarse mucho».

26 de agosto: a las 11.30 los Güiraldes están en la imprenta; también Borges, Brandán y G. Tuñón. Se separan para almorzar. A las dos de la tarde Ricardo telefonea a Brandán y desde las tres y media se halla en la imprenta, esperándolo. Una hora más tarde llega Palacio; le siguen Brandán, G. Tuñón, Borges, Delia, Adelina. A las cinco salen a tomar té y luego van a una exposición de Anglada Camarassa, donde el grupo se deshace.

Por la mañana del 27, anota Ricardo: «Vamos a la imprenta con Adelina. Están todos. Proa está lista. Cargamos los ejemplares en un coche y los traemos al Hotel. (...) A las dos, reunión en el Hotel. Arreglamos el sumario del 2.º Número. Salimos a repartir Proa en las librerías. Trabajamos en esto hasta las 6. Tomo té con Brandán en una confitería. Voy a la exposición de Anglada. Está Palacio, Rojas Paz, etc... con Delia».

El 29 por la mañana Brandán y González Tuñón van al hotel a recoger ejemplares para repartir en librerías; por la noche, en el mismo hotel se reúnen a las 10 los cuatro directores y G. Tuñón, hasta la una de la mañana. Anota Ricardo: «Hemos recibido para 'Proa' en un sobre dirigido a Adelina, 300 pesos anónimos».

Las referencias se multiplican en los días siguientes. El 4 de setiembre Victoria Ocampo recibe para el té a Brandán, Rojas Paz, Borges, Delia y Ricardo. Güiraldes se ve atareado por la búsqueda de avisos y suscripciones. El 10 los cuatro directores y Palacio se reúnen para corregir las pruebas del segundo número. Hay también una intensa vida social: comidas, conferencias y exposiciones a las cuales persistentemente los de *Proa* acuden como grupo.

Junto a estos datos se anotan como una constante los testimonios de incomodidades que sin cesar molestan a Ricardo en su salud y le mantienen preocupado por ella. [9]

Para los jóvenes escritores vanguardistas, Güiraldes ya es su «jefe», su «precursor». Caen sobre él reportajes, encuestas, biográfías, y el pedido de poemas y artículos. Los Güiraldes, que vivían en un hotel, deciden mudarse a un departamento pequeño a fin de no tener que recibir demasiadas visitas. Pero la casa se ve «invadida todo el día» por lo que Adelina llamará en su momento un «congreso proático perenne».

Son los días de escritura de *Don Segundo* y la salud de Güiraldes sigue con frecuencia incomodada por molestos deterioros. Sin embargo, su entusiasmo y capacidad de compromiso son muy altos. Dos cartas, ambas de presentación, ambas dirigidas a Larbaud, invitan a una lectura intratextual en busca de la imagen interior correspondiente a su espíritu de optimismo y servicio en aquellos días, así como del comportamiento general de grupo y las líneas basales de lo que el grupo concebía como misión. La ironía no falta en estos textos ni tampoco las cualidades de cálida humanidad que tan fáciles son de reconocer en el comportamiento de Ricardo.

Una de las cartas es para presentar a un colaborador de la revista y contiene indicaciones de tipo general que involucran una silueta de grupo, tanto en lo que afirman como en lo que niegan:

> Es [el presentado] de los que miran nuestro idioma, nuestra inteligencia y nuestra fuerza para adelante. Nada en él de esa lacrimosa debilidad de poeta-sauce que tanto nos sobra: decadentes por falta de propio impulso y que se adjudican una forma de literatura que a un país corresponde por madurez fronteriza del estado senil, creyendo con ello estar en la actitud requerida para el laurel, que ceden las cloróticas falanges de alguna licrata romántica de barrio. [10]

---

[9] Nuestro archivo.

Sobre Anglada Camarassa: GÜIRALDES, *Obras,* pp. 658-62.

[10] Carta a Larbaud, 1 diciembre 1924: FONDS LARBAUD, *G. 623*. Se refiera a Sergio («Chicho») Piñero, quien llega por primera vez a Europa, en viaje de bodas. De él se conservan algunas cartas en el FONDS LARBAUD *(P. 208/10)*. En la primera de ellas, fechada en París el 1 de febrero de 1926 dice a Larbaud: «Todos los cenáculos de Buenos Aires lo quieren a Vd. y le respetan. ¿Cómo podría ser de otra manera? Traigo pues ante su persona un cesto repleto de afectos, admiraciones, recuerdos, agradecimientos y —no se enfade Vd!—: *reverencias*. Todos allí —el que más, el que menos— tienen algo suyo: quien una expresión; otro el estilo; aquél, una metáfora; el de más allá, ese internacionalismo, tan particular de Larbaud que nos hace desear tranquilidades de chimenea...; y el que no tiene nada, le ha leído y guarda para Vd. un pedazo del corazón con una dedicatoria».

El tono, en el que no faltan algunas figuras de época, es de admonición; una admonición que pasa, como por juego inconsciente a la carta amistosa luego de haberse establecido como sólida enseñanza o convenida señal entre el escritor mayor y los jóvenes que le rodeaban. Y es además una incriminación del clima espiritual propio de las clases «bienpensantes» en aquel tiempo y lugar, que hace pareja con las declaraciones de Oliverio Girondo en su bien conocida celebración de los veinticinco años de *Martín Fierro.* [11]

La otra carta, escrita para presentar a dos pintores mexicanos que se habían vinculado con los vanguardistas argentinos, complementa a la anterior en su mostración de una conducta poética considerada deseable y de un proyecto continental, con lo que ambos textos superan una mera función de cortesía para asumir innegable valor de testimonio. En lo esencial de su texto dice:

> (...) además de su obra personal creo le interesarán sus proyectos y trabajos americanos. En ellos se cumple holgadamente aquello de «hacer lo que se tiene delante de los ojos. ¿No es lo que Vd. generosamente desea para nosotros Iberoamericanos?
> Ellos le hablarán de un México fuerte y audaz que ignoran los sumisos imitadores. [12]

Ricardo tiene en claro una misión continental que su revista ha de cumplir, y sueña con que *Proa* signifique un «foco central de juventud en lengua española» y se convierta «en la expresión selecta de la juventud hispana». [13] La quiere distinta de *Martín Fierro,* que tienda hacia formas de comunicación más duraderas dentro de un aire de seriedad que, visiblemente, aprendió en su aplicada lectura de la *Nouvelle Revue Française,* y luego en *Commence* y el flamante *Navire d'Argent.* Así lo ve Larbaud, quien saluda a *Proa* desde *Commerce* y traza una especie de programa continental para uso de sus integrantes en su «Lettre à deux amis». Larbaud percibe a *Proa* como manifestación de una élite latinoamericana que «situará» al continente ante la audiencia europea, y concluye su epístola con una profecía sobre el propio Güiraldes que la escritura de *Don Segundo Sombra* habría de materializar. [14]

Pese a tales sueños y augurios, la historia interna de la revista fue dificultosa; la enmarcaron tanteos y disconformidades, pequeñas reyertas y hasta alguna pasajera amenaza de disolución surgida en el grupo humano que le daba realidad. A mitad de 1925, la revista vivió la más importante de sus crisis, cuyo resultado fue una carta-circular que cierto número de escritores de latitudes distintas recibieron, con la firma de sus cuatro titulares. En el original dice:

> Buenos Aires, de de 1925
> Compañero y amigo: Hemos querido, desde el principio, que PROA, haciendo justicia a su nombre, fuera una concentración de lucha, más por la obra que por la polémica. Traba-

[11] OLIVERIO GIRONDO, *El periódico* MARTIN FIERRO: *Memoria de sus antiguos directores* (Buenos Aires: Colombo, 1949).

[12] Carta a Larbaud, 16 agosto 1925: FONDS LARBAUD, *G. 627*. Se refiere a Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos (cf. *Martín Fierro,* N.° 18).

[13] ALBERTO BLASI.: *Güiraldes y Larbaud: Una amistad creadora* (Buenos Aires: Nova, 1970), pp. 51-60.

[14] VALERY LARBAUD.: *«Lettre à deux amis», Commerce,* N.° 2 (automne 1924), pp. 59-88.

jamos en el sitio más libre y más duro del barco, mientras en los camarotes duermen los burgueses de la literatura. Por la posición que hemos elegido, ellos forzosamente han de pasar detrás nuestro en el honor del camino. Dejemos que nos llamen locos o extravagantes. En el fondo son mansos y todo lo harán menos disputarnos el privilegio del trabajo y la aventura. Seamos unidos sobre el trozo inseguro que marca rumbo. La proa es más pequeña que el vientre del barco, porque es el punto de convergencia para las energías. Riamos de los que rabian sabiéndose hechos para seguir. Sus ataques no llegan porque temen. PROA vive en contacto directo con la vida. Ha dado ya sus primeros tumbos en la ola y se refresca de optimismo por su voluntad de vencer distancias. Hoy quiere crecer un día más. Por eso le escribe a Vd. Denos la mano de más cerca para ayudar este crecimiento.
Pronto la respuesta. *Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz.* [15]

Al dorso de la carta se lee la nómina del «cuerpo de escritores que constituyen PROA». A más de los firmantes, figuraban por sus nombres: Cansinos Assens, Andrés L. Caro, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Leandro Ipuche, Keller Sarmiento, Valery Larbaud, Eugenio Montes, Pablo Neruda, Alonso Quesada, Alfonso Reyes, Salvador Reyes, Fernán Silva Valdés, Guillermo de Torre. [16] Un texto final advertía:

El tiempo que Vd. ponga en contestar, adelantará o atrasará este segundo y más fuerte nacimiento de PROA.

El documento es importante no sólo por su valor histórico e informativo, sino por su eficacia semántica. Junto a una retórica de época, o mejor dicho en su interior, germinan un modo de decir «criollo» y una disconformidad «localizada» que se sirven de la múltiple posibilidad ofrecida por el vocablo que da título a la publicación para vehiculizar en un sistema de metáforas un mensaje cerrado, intratextualmente organizado como manifiesto, pero que asume por momentos la prosodia del versículo y organiza su discurso en una pauta que con ciertas concesiones se acerca a la noción general del poema y, con más exactitud, a la que del poema tenían en aquel momento los propios firmantes de la pieza.

En la que sus *Obras* llaman «Carta americana» Güiraldes se queja del público, la crítica, los grupos literarios, los linotipistas e impresores, y hasta del Correo que suele perder algunos ejemplares de la revista; y también de los grandes diarios que la ignoran en sus balances literarios de fin de año, así como la ignoran los escaparates de las librerías. No lo hacen en cambio algunas revistas politizadas que, en razón de sus ideales esencialmente profesionales, la atacan «con palabrotas y anatemas». Adelina de Carril por su parte añade que, realizar en Argentina cualquier cosa fuera de lo establecido «es una verdadera hazaña».

Pese a la recepción que *Proa* tuvo en el exterior, pese al aplauso y la cooperación de Larbaud, Supervielle, Ramón, Alfonso Reyes, Guillermo de Torre, los Güiraldes re-

[15] FONDS LARBAUD, *G. 628.*
Cf. Blasi, *G. y Larbaud,* pp. 62-63; *Proa*, N.º 11.
[16] Cf GÜIRALDES, *Obras,* p. 753.

sienten «la indiferencia del burgués pudiente, del público en general... la mala voluntad de los colegas y la Prensa grande y pequeña, la alacranería de los del gremio».

Las finanzas de la revista andan bien y gracias al personal esfuerzo de la pareja ella sale con regularidad. Pero Adelina siente que *Proa* debe cesar con su número 13 y, en agosto de 1925, consigue que Ricardo se retire de *Proa* para dedicar todo su tiempo a la escritura de *Don Segundo Sombra*. [17]

Cuando Güiraldes informa a Larbaud de su decisión se sirve de su «Carta americana» para evaluar lo que *Proa* ha cumplido y establecer el «balance y liquidación» de la revista. Dice en tal oportunidad: «¿Sabe qué frase ha tenido un momento de verdadero dominio sobre algunos de los muchachos que escriben y piensan? *Je Parle dans l'estime.* Era casi una fórmula poética, una definición de la poesía, y se la empleaba como elemento de juicio y de entusiasmo y como una posible norma». [18] La frase es de Léger y su circulación tal como la testimonió Ricardo emparenta a *Proa* con el espíritu de la «critique créatrice» ejercida en la N.R.F. por Rivière, Valéry, Thibaudet, du Bos, Alain, Ramón Fernández; una crítica que protesta contra el positivismo y usa como lemas «critiquer c'est partager, partager ce que j'aime» y «sentir et comprendre». Esta crítica que proclama la relación intuitiva con la obra, sin teoría y sin método, es a la vez antecedente inmediato de la «nouvelle critique» francesa [19] y fuente ideológica de los más notables vanguardistas del Río de la Plata, comenzando por Borges.

Adelina expresa, tiempo después, que los jóvenes no oyeron a Ricardo cuando éste quiso enterrar a *Proa* y «sacaron dos números más excuálidos y degenerados» con lo que la revista «murió de consunción» y no «con la gracia y altura» que los Güiraldes hubieran querido para su muerte. También afirma que el esfuerzo demandado por *Proa* no sería estéril pues sus miembros ya comenzaban a ingresar en el panorama literario general del país: Borges se había incorporado a *La Prensa,* y Bernárdez a *La Nación*... [20] Pudo Francisco Luis, luego de cinco años de experiencia europea, distinguir en aquel agosto de 1925.

> (...) un ambiente literario en formación [en el que] los jóvenes podemos trabajar y estudiar sin echar de menos los cenáculos europeos. Las revistas de vanguardia han conseguido el milagro de romper la hostilidad indiferente de la mayoría. Ya se nos discute, lo cual significa mucho (...) [21]

Entendemos que *Proa* sirvió a una capilla literaria tal como lo hicieron *Commerce* y *Le Navire d'Argent*. Adrienne Monnier, principal animadora de *Le Navire*, rubrica este concepto cuando al despedir a *Proa*, y luego de destacar la mediación cubierta por

---

[17] Véase A. DEL CARRIL, pp. 13-15; GÜIRALDES, *Obras,* pp. 779-83.

[18] GÜIRALDES, *Obras,* pp. 767-71.

[19] GUSTAV SIEBENMANN, *Hacia una crítica científica: Análisis de la problemática relación entre Literatura y Ciencia,* trad. Angel San Miguel y Enrique Alvarez-Prada (Asunción: Diálogo, 1970), pp. 16-18, 29-30.

[20] A. DEL CARRIL, pp. 17-18.

[21] Carta a Larbaud, 12 agosto 1925: FONDS LARBAUD, *B. 217.* De Bernárdez se conservan ocho cartas en el Fonds Larbaud *(B. 211/18)* fechadas entre 7 octubre 1923 y 1 enero 1926. Testimonian mucho afecto y admiración. Se refieren en su mayor parte a la actividad literaria y periodística de Bernárdez en Galicia.

ésta en pro de la literatura francesa y, en general, contemporánea (estudios y aún traducciones sobre Claudel, Gide, Fargue, Giraudoux, Joyce, Larbaud, Romains, Saint-Léger-Léger, Valéry) establece el siguiente paralelo: «Je ne sais si *Le Navire d'Argent* a rendu autant de services que *Proa*». Esto en el momento dramático en que su propia revista parece destinada a correr el mismo destino que su colega de Buenos Aires. [22]

A comienzos de este artículo usamos el vocablo diáspora. Mientras lo redactábamos llegó a nuestras manos el homenaje periodístico de Bernárdez a Güiraldes en su cincuenta aniversario, y allí leemos:

> Después de la agitación vanguardista —que en Buenos Aires había empezado a producir sus buenos efectos, pues la literatura comenzaba a 'descongelarse'— ocurrió aquella especie de diáspora que nos arrancó a las mesas de la discusión estética y nos redujo a nuestros límites individuales, al ámbito de nuestra particular intimidad, con el fin de que estuviésemos en condiciones de intentar la difícil realización de nuestra obra personal (...) Pero entre todos subsistió el vínculo vital que años antes nos había permitido agruparnos para un entusiasta propósito colectivo: para hacer que en nuestras letras penetraran la luz y el calor que llevaban las letras entonces vigentes en medio mundo. [23]

Si confrontamos la lista de los colaboradores latinoamericanos de *Proa* con sus posteriores carreras literarias, y si atendemos a ese vínculo atemporal que subraya Bernárdez en su testimonio, hemos de acordar con Adelina del Carril, que los Güiraldes y *Proa*, pese al naufragio, ganaron su batalla.

ALBERTO BLASI

[22] ADRIENNE MONNIER, *Les gazettes d'Adrienne Monnier, 1925-1945* (París: Julliard, 1953), pp. 48-50.

[23] FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, «El bien y la hermosura», *Clarín* (Buenos Aires), 6 octubre 1977, supl. lit. p. 3.

Ricardo Güiraldes: Su proceso espiritual

En octubre de 1977 se celebró en el pago de Areco un homenaje en el cincuentenario de la muerte de Ricardo Güiraldes, fallecido el 8 de octubre de 1927, bajo el concepto de que «el hombre puede ser más que la obra, el escritor que el libro». Estas palabras las escribió Jorge Luis Borges en un artículo publicado en 1928, 'El lado de la muerte en Güiraldes' [1]. Borges, colaborador de Güiraldes en la revista *Proa* y amigo suyo, no ha sido el único que haya expresado ese sentimiento en relación con el poeta. Victoria Ocampo, amiga íntima del matrimonio Güiraldes, ha dicho:

> Es difícil querer a alguien que se da por entero en sus creaciones y deja en ellas lo esencial de su ser. Salvo raros casos, queda tan poco de ese alguien fuera de su obra. A tí era difícil no quererte. Lo menos logrado de tus escritos conduce, por sus raíces, a algún rasgo de tu carácter; y en ese rasgo hay siempre una atracción de orden humano. En ti el sentir y el vivir prevalecían sobre la representación de lo sentido y lo vivido. [2]

Este, repetimos, es el testimonio de alguien que conocía muy bien a Güiraldes. Para el lector de hoy, sin embargo, no hay más camino para acercarse al hombre que a través de sus obras. Es allí, en sus novelas y sus poemas, así como en sus apuntes y su correspondencia, donde podemos trazar, aunque imperfectamente, la trayectoria espiritual del escritor.

Si estudiamos sus obras cronológicamente, encontramos hasta en su primera obra publicada, *El cencerro de cristal* (1915), entremedio de las poesías jocosas y las invectivas a la luna, al estilo de Laforgue, algún indicio de preocupaciones más serias, aunque también escritas en tono jocoso. 'Póstuma', por ejemplo, demuestra la condición humana. La grandeza mundana, el genio, y hasta el amor no sirven para nada porque llega la muerte y lo barre todo:

Y su alma de grande
Su cráneo de genio,
Su forma de hombre,
Yazcan sin nombre,
Santificados por el olvido.
Eterno nido,
De eterna gloria,
Fuera de historia. [3]

[1] *Síntesis,* Año II, n.º 13, Buenos Aires, junio de 1928, págs. 63 a 66.
[2] 'Carta a Ricardo Güiraldes', VICTORIA OCAMPO, *Sur,* nos. 217-218, Buenos Aires, nov-dic. de 1952, págs. 1 a 6.
[3] *Obras completas,* EMECE. Buenos Aires, 1962, pág. 60. En adelante se referirá a esta edición como OC.

La inmortalidad, nos da a entender en este poema, es muy limitada. Al final, todo se olvida.

La muerte vuelve a ser tratada en «Tema grave» y en «El cotorro de los 'finaos'», y en «Carnaval de inmortales» parece jactarse el poeta de la inmortalidad, tal como la suele entender la gente, y la rechaza. En esta obra no profundiza Güirales en temas serios. *El cencerro* fue una especie de ejercicio literario en el que intentaba:

Huir lo viejo
Mirar el hilo que corta un agua espumosa y pesada.
Arrancarse de lo conocido.
Beber lo que viene.
Tener alma de proa. [4]

No obstante se percibe cierta preocupación por temas que iban a ser más importantes para él. En «La hora del milagro», el fauno que se une en éxtasis con Selenis, ansía la eternidad:

El fauno eleva su alma, hacia las constelaciones y murmura ansioso de eternidad. [5]

A través del amor físico el fauno se siente más en contacto con el universo. El deseo de buscar la eternidad mediante el amor lo expresará luego Güiraldes en *Xaimaca.*

En algunos de los *Cuentos de muerte y de sangre* surge el tema de la religión católica y la actitud de Güiraldes hacia ella parece ambigua. A veces parece que se ríe de los que tienen una fe simplista. *El pozo* cuenta la historia de un paisano que se duerme en el borde de un pozo y por la noche se resbala y cae dentro. Con mucho esfuerzo consigue subir hasta el borde. Ya sin fuerzas, y moribundo, divisa la figura de un gaucho e intenta llamarle. El gaucho, asustado por el aspecto del paisano, cree que es una aparición del demonio, y después de santiguarse, le tira una gran piedra que le da en la frente, haciéndole caer otra vez al pozo, esta vez herido de muerte. Las últimas palabras del cuento están llenas de ironía:

> Ahora todo el pago conoce el pozo maldito, y sobre su brocal, desdentado por los años de abandono, una cruz de madera semipodrida defiende a los cristianos contra las apariciones del malo. [6]

Aunque indirectamente, critica el autor aquí la ignorancia y la superstición que son las que realmente matan al paisano.

En *La estancia vieja*, sin embargo, Güiraldes se burla muy suavemente de la fe sencilla de don Rufino. Después de rezar «por centésima vez» para que la Virgen mande lluvia a la estancia y al ver que no escucha sus plegarias, coge a «aquel idolito» y lo lleva al rodeo donde lo ata al palo. Es una especie de venganza del viejo. Piensa que en la frescura de la casa la Virgen no se da plena cuenta del valor y por eso no manda la

[4] OC pág. 53.
[5] OC pág. 88.
[6] OC pág. 115.
[7] OC pág. 127.

lluvia. Sus palabras a la imagen de la Virgen, antes de dejarla atada, son amenazadoras, aunque no por eso deja de besar su escapulario:

> —Por Dios— dijo a la Virgen, mientras besaba un escapulario con estampa del Cristo que traía al cuello — Por Dios, que aí vah'a quedar embramada al palo hasta que hagás yover. [7]

Don Rufino se ve recompensado. Llega la lluvia tan ansiada y todos los peones de la estancia, así como el propio don Rufino, creen que se debe a la intercesión de la Virgen, a quien ofrece sus devociones. No hay ironía en las palabras que utiliza el autor para describir esta escena:

> La voz baja y monótona alterna con el coro; una profunda piedad se exhala de las almas sencillas. [8]

Sin embargo sí existe ironía muy fina en la última descripción de la virgen:

> Y la virgencita, muy oronda en su nicho, saborea esa nueva victoria sobre todos los otros santos del pago.

El uso del diminutivo («la virgencita») y el hecho de que victoria es solamente sobre «los otros santos *del pago*» minimizan cualquier importancia que se podría dar a ella.

En varios *Cuentos* aparece la figura de un sacerdote o fraile y la actitud de Güiraldes hacia el clérigo resulta crítica.

El *Sexto* un jesuita pilla a dos niños haciéndose caricias inocentes y «enfurecido por algo inexplicable», primero les chilla, asustándoles, y luego va a quejarse a sus padres. Resulta que la persona que mejor debería comprender y reconocer la pureza de los niños, consigue acabar con ella, porque después de los sermones los niños, «entrevieron el sexto mandamiento». El niño comprende que ha perdido algo, su inocencia:

> El muchacho sintió que una gran ave blanca yacía a sus pies en desparramo inmundo de tripas sanguinolentas. [9]

El sexto mandamiento también es el tema de uno de los cuentos de la *Trilogía cristiana, San Antonio (Castidad)*. La figura del santo es aún más equívoca que la del jesuita.

Influído por *La tentation de Saint Antoine* de Flaubert, escogió Güiraldes un episodio de la vida del santo, la aparición de una mujer desnuda quien, en el cuento de Güiraldes, seduce al asceta. Este se ve obligado, por su promesa de castidad, a castigarse duramente. El castigo, sin embargo, aunque doloroso, también le produce placer físico:

> El penitente ríe, solloza, gime, presa de placer equívoco, en que se mezcla indescriptible angustia y desvarío. [10]

Hay una clara comparación entre el santo y un cerdo que vive en el corral de la choza. Empieza a llover y el cerdo goza de la lluvia:

---

[8] OC pág. 129.
[9] OC pág. 138.
[10] OC pág. 150.

> El chancho, panza arriba, recibe gozoso el chaparrón, que tamborilea en su vientre, cuya piel tendida se ha vuelto, al tacto del agua, transparente y tersa como ***nalga de angelito.*** [11] (El subrayado es nuestro).

Y

> Su boca, abierta, símil a una grieta en cónica proa de carne, ríe ***beatamente.***

San Antonio, tumbado en el suelo:

> es esclavo también del bienestar corpóreo.

El asceta tiene, nos da a entender Güiraldes, la misma sensualidad baja del cerdo. Por eso las últimas palabras del cuento están preñadas de ironía:

> El demonio ha sido desalojado de su pecho, y Dios le ha dado la paz anhelada por los mártires.

San Antonio es el tercer cuento de la *Trilogía cristiana.* El primero es *El juicio de Dios (Equidad)* que presenta a Dios como un viejo más bien simple en un cielo lleno de angelitos «de carnes rosadas y puras». La figura de Dios es sumamente irónica:

> Dios sonreía patriarcalmente; sentíase bueno de verdad. [12]

Varios mortales desfilan por «el tribunal benefactor» compuesto por:

> Tres personas en una, que es Dios verdadero, los Padres y Santos por decreto eclesiástico y una veintena de zanahorias celestes para el servicio. [13]

«Los padres y santos *por decreto eclesiástico* y una veintena de *zanahorias celestes*» da un indicio del tono jocoso del cuento.

Todos vienen a ofrecer su concepto de Dios y a dar su opinión sobre su existencia. Todos dudan de que exista o no se deciden sobre su naturaleza, menos un viejo enfermo que cree ciegamente en dicha existencia. Para el filósofo:

> El Padre, inexistente, sería la bondad en abstracto; Jesús, su hijo y representante hecho carne en la tierra.

mientras que para el poeta, Dios es:

> El ideal de rebaño. El lugar común del ideal. [14]

Es un cuento sumamente ambiguo. No queda nada clara la postura del escritor. ¿Es su concepto de Dios el del poeta o el del filósofo? o ¿es la suya la actitud del doctor que niega rotundamente la existencia de Dios? Pensamos, teniendo en cuenta sus demás escritos, que ésta no es su postura; no obstante el cuento, frívolo y hasta cursi a veces, expresa en parte las dudas religiosas que podría tener el autor en esa época.

El segundo cuento de esta trilogía un tanto extraña, es *Güelé (Piedad).* Cuenta la conversión al cristianismo de un cacique indio. El fraile que inicia a Güelé en el cris-

---

[11] OC pág. 151.
[12] OC pág. 139.
[13] OC pág. 140.
[14] OC pág. 141.

tianismo vive su religión con humildad y sobriedad. No se parece ni al jesuíta de *Sexto* ni al asceta de *San Antonio* y la conversión del indio se narra en forma convincente. Se puede descubrir aquí otra vez la influencia de Flaubert, en este caso de *Saint Julien l'hospitalier*. En esta primera época es evidente la importante influencia de Flaubert en Güiraldes. No obstante, el hecho de que eligiese temas religiosos demuestra algo más que una simple influencia literaria. Evidentemente le preocupaban los temas que trataba y la búsqueda de su propio concepto de Dios, lo que iba a ir cobrando mucho más importancia a lo largo de su corta vida y sobre todo en sus últimos años.

Su primera novela, *Raucho* (1917), novela naturalista en gran parte, es la más sensual de sus obras. Empezó, según confiesa el autor, como una «autobiografía de un yo disminuído» [15] y probablemente es fiel reflejo de ciertas experiencias del escritor cuando era joven. Más tarde confesaría:

> Los vicios nada aportan, fuera de un frenesí barato que luego, muy luego, naufraga en cansancio. [16]
> No rabio casi y en el fondo soy indiferente a la mayor parte de los pequeños caprichos y placeres mundanos. La vanidad tampoco me parece ser un enemigo terrible. En cambio mi sensualismo lo es. He vivido demasiado sobre mis sentidos y sobre mis pasiones sexuales para poderme descargar de ellas en un solo golpe de hombro. Pero eso vendrá [17]

No es nuestra intención analizar aquí el estilo de *Raucho*, sino simplemente señalar la ausencia de inquietudes espirituales que se perciben en otras obras suyas. En París Raucho se embrutece, entregado por completo a los vicios del juego y de las mujeres. Es solamente al retomar contacto con la pampa cuando recupera su salud física y mental y, como Güiraldes que desde París añoraba la pampa, encuentra la paz.

> Raucho, inefablemente quieto, se duerme de espaldas, los brazos abiertos, crucificado de calma sobre su tierra de siempre. [18]

A pesar del lenguaje («*crucificado* de calma») es una paz telúrica, no religiosa.

Las inquietudes espirituales también están en gran parte ausentes en *Rosaura* (1922), historia de la pueblerina que se tira a las vías del tren, símbolo de la civilización y el progreso, por un desengaño amoroso. Lo que contribuye a la tragedia de Rosaura, no obstante, es la «moral de solterona» que predomina en Lobos. Esta es la misma moralidad estrecha e hipócrita que ha de condenar Güiraldes más adelante al principio de *Don Segundo Sombra*, antes de que Fabio abandone el pueblo. Güiraldes toca momentáneamente el gran problema de la gente de Lobos y de la humanidad en general: la imposibilidad de escaparse uno de su condición humana, la inevitabilidad de estar atado a los sentidos:

> La gente limitada en sus cuerpos, va por la esclavitud de los caminos placenteros, hechos para caminar, y no pueden evadirse en deseos perdurables. [19]

---

15 Proyecto de carta para Guillermo de Torre, OC pág. 34.
16 OC pág. 524.
17 OC pág. 522.
18 OC pág. 235.
19 OC pág. 260.

Esto les empuja a deseos más mundanos:

> Por eso las almas se lanzan en locos futuros imposibles y migran de amor en amor, como la luz de astro a astro, hollando el vacío interpuesto a la victoria de la materia. [20]

Dios tiene su papel en la vida de Lobos pero es un Dios sentimental, parecido al del cuento *El juicio de Dios:*

> ...Dios bendice con infinitos perdones la pasajera locura de sus borregos extraviados en tartamudeos sentimentales. [21]

Es en Xaimaca donde se juntan varios elementos presentes en otras obras de Güiraldes y donde se muestra más claramente la trayectoria espiritual del autor.

Xaimaca está basada en unas notas que tomó Güiraldes durante un viaje que hicieron él y su mujer con Alfredo González Garaño y la suya en 1916-1917 a las Antillas y Cuba. Las iba a publicar primero, cuenta Adelina del Carril, como un libro de viajes pero, tras la sugerencia de Leopoldo Lugones, que a menudo, instó a Güiraldes a que escribiera una novela; y para complacerle decidió Güiraldes convertir sus notas en novela. La trama es sencilla:

> Imposible hacer un libro con menos elementos. Un paisaje: Peñalba. Un amor: Clara Ordónez y Marcos Galván. [22]

El viaje, elemento fundamental de las obras de Güiraldes (pensemos en *Raucho* y *Don Segundo Sombra*) se convierte en un viaje de autodescubrimiento tanto para Marcos Galván como para Clara. En Santiago de Chile, al principio de su viaje, cuando acaba de conocer a Peñalba y a su hermana pocos días antes, hace Marcos una visita a un cementerio en compañía de éstos y surge uno de los temas más importantes de la novela: la muerte. Para Marcos, la muerte significa el fin inevitable de la existencia humana:

> Inevitable lugar común de la vida es morir. [23]

La idea de la putrefacción del cuerpo le horroriza porque no cree todavía en una existencia espiritual después de la muerte:

> Ser hueso en un cajón desmigajado y abrir, como un pobre niño que no comprende el porqué del castigo, las circulares órbitas vacías. ¡Oh tierra de mi futura calavera! [24]

La muerte, se da cuenta Marcos, tiene que llegar a todos: a ricos y pobres, y la riqueza no sirve más, a la hora de la muerte, que para proporcionarle a uno una tumba suntuosa. Recordamos aquí la poesía «póstuma» en *El cencerro de cristal* donde, ocho años antes, se había expresado la misma idea de otra manera. Una vez que Marcos se

---

[20] Id. loc. cit.

[21] OC pág. 261.

[22] ADELINA DEL CARRIL, prólogo a la edición de la Editorial Losada, Buenos Aires, 1953

[23] OC pág. 275.

[24] Id. loc. cit.

enfrenta con la realidad de la muerte, busca una forma de triunfar sobre ella. No vuelve hacia la religión para solucionar el problema, sino hacia el amor humano, encarnado por Clara Ordónez:

> Siento que la única defensa ante el inmutable destino de hueso está en mi capacidad de amar, y toda restricción impuesta a mi naciente simpatía por Clara Ordónez, que camina a mi lado, me parecen puertas que yo mismo cerrara a mi derecho de vivir. [25]

La relación que va desarrollándose entre Marcos y Clara, aunque expresada por el amor físico, es esencialmente una unión espiritual. Es curioso comparar el manuscrito de *Xaimaca* con la edición publicada. En varias ocasiones Güiraldes eliminó detalles y referencias a la relación física entre Marcos y Clara para recalcar así más aún su relación espiritual. Esta unión espiritual produce en Marcos un estado parecido al de un éxtasis religioso, durante el cual tiene la seguridad de haber vencido a la muerte. Siente, momentáneamente la existencia del infinito dentro de él y a través de su amor por Clara se siente unido al universo en general. Durante unos breves instantes, deja de estar limitado por su cuerpo humano y se convierte en el amor mismo:

> Mientras callamos, crece mi exaltación, si es que puedo llamar así al estado de sereno éxtasis que me enajena. Tengo de pronto la certeza de que el infinito está presente. Lo veo y abrazo en mí, con una facultad momentánea más fuerte que toda razón. Sé definitivamente lo que es. A pesar del desenlace forzoso de mi vida, comprendo que he vencido la muerte y el tiempo en ese instante en que, fuera de mi limitación individual, unido con Clara, he sido el amor mismo en todo su poder abstracto, que rige el universo nacido de su serenidad». [26]

Pensamos en el fauno en «La hora del milagro» que, unido en amor con Selenis, ansía la eternidad y se convierte por un momento en:

> el eje de las rotaciones, omniversales, que por los espacios verifican la palabra «amor». [27]

El amor humano lleva a Marcos a contemplar la naturaleza del amor divino. El estado de éxtasis que ha conseguido con Clara lo ve como una meta hacia la cual deberían de dirigirse porque de esa forma se acercarán, cree Marcos, más a Dios. No queda claro el concepto de Dios que tiene Marcos, no obstante su lenguaje es el del Nuevo Testamento y la idea de Dios y amor como sinónimos sugiere la postura cristiana:

> El amor es nuestro único medio. Nadie llega sino por su camino. Por él, Dios se ha dado al hombre. Por él, hemos comprendido esto. [28]

El estado ideal parece ser una especie de Nirvana en el que el cuerpo pierde consciencia de sí mismo y no vive más que el espíritu:

> Llegar al absoluto olvido, que es como morir ejerciendo la vida. [29]

---

[25] Id. loc. cit.
[26] OC pág. 297.
[27] OC pág. 88.
[28] OC pág. 298.
[29] OC pág. 301.

Esta «muerte» pasajera es deseable, no como la muerte física del cuerpo que tanto horror le había producido a Marcos en el cementerio.

Es solamente después de su inevitable separación de Clara cuando Marcos llega a comprender totalmente la naturaleza de su amor. Primero siente una honda tristeza y depresión pero luego, al pensar en sus momentos felices con Clara:

> Siento en la frente una pesadez de plomo: intensidad sensitiva. Tengo de pronto la sensación de que el infinito está en mí. [30]

La distancia no puede separarle de Clara; su unión espiritual trasciende el tiempo y la distancia:

> Clara —dijo—, recemos siempre así.
> ¿Pero a quién hablo?
> Estoy más allá de mí mismo.
> Comprendo:
> Nuestro amor ha llegado a poderse pasar de la vida. [31]

En *Xaimaca* parecen estar atados varios hilos que se encuentran en sus obras anteriores. La muerte, que aparece esporádicamente en *El cencerro de cristal* y en los *Cuentos* se convierte en uno de los temas centrales de *Xaimaca* donde el autor, a través de los protagonistas parece estar luchando por encontrar respuestas a las preguntas que se hace sobre la naturaleza de la muerte y la posibilidad de una vida más allá. Las preguntas que se formulan de forma jocosa sobre la naturaleza y la existencia de Dios en el cuento *El juicio de Dios* se convierten en *Xaimaca* en una búsqueda seria de Dios, siendo el amor humano el camino elegido por los protagonistas de acercarse a El. No hay, sin embargo, ninguna exposición clara de las creencias del autor sobre Dios y desde luego no juega un papel la religión organizada. Al contrario: cuando se menciona la religión cristiana, tal como la interpretan los fieles, hay crítica como, por ejemplo, en la mención de los nativos de Jamaica quienes, bajo la influencia inglesa, han aprendido a ir a la iglesia pero a costa de perder su espontaneidad y su alegría. Al mismo tiempo se expresa, a través de Peñalba, admiración por las filosofías orientales, tema que interesaba enormemente a Güiraldes en esta época.

Hay un desprecio implícito de la moral convencional en la relación ilícita de Clara y Marcos. Ella, al fin y al cabo, es una mujer casada, separada de su marido. Su relación, tan pura y espiritual en opinión de ellos, sería duramente criticada por la sociedad, por lo que Marcos ve difícil que su relación pudiese continuar en Buenos Aires, como quisiera ella:

> Buenos Aires se me aparece como algo reacio a nuestro amor. [32]

Recordamos la crítica a la sociedad de Lobos, en *Rosaura,* la ironía en las palabras que dicen que la gente de Lobos, «gracias a Dios posee su moral». La moral de esa gente

---

[30] OC pág. 344.
[31] Id. loc. cit.
[32] OC pág. 335.

es estrecha y llena de prejuicios. La tragedia de Rosaura radica en parte en el hecho de que Rosaura tiene que amoldarse a esa «moral de solterona» que predomina en Lobos. Marcos y Clara olvidan durante su viaje, que les coloca durante un breve período fuera de la sociedad, las normas que rigen esa sociedad y crean una moralidad propia, regida únicamente por el amor y la verdad. Es un amor idealista y no puede encajarse en el mundo cotidiano.

Al principio de *Don Segundo Sombra* (1926) vemos el mismo tipo de sociedad que en *Rosaura*. Las tías de Fabio guardan las apariencias de la religión, llevando al chico a misa e insistiendo en que aprenda el rosario pero no están motivadas por el verdadero espíritu de la religión, el amor. Fabio se rebela contra esta sociedad restringida para unirse a los gauchos y a través de sus viajes con ellos ir al encuentro de su propia identidad. El amor humano prácticamente no juega un papel en *Don Segundo Sombra.* Los episodios con Aurora, un encuentro fugaz y sensual, y con Paula, que inspira un amor más espiritural, son breves. El tema central podría decirse que es el dominio del «yo». Fabio, antes de marcharse con don Segundo, es indisciplinado y va camino del vicio. Con la ayuda de su padrino no solamente va instruyéndose en las faenas gauchas sino que paulatinamente va aprendiendo a dominar su cuerpo y sus pasiones. A través de don Segundo conoce el valor del autodominio, y sabe resistir el cansancio y el dolor. Para transformarse del «gaucho» que es al principio en gaucho, tiene que asimilar no solamente una manera de vivir sino una serie de conceptos sobre la vida y la muerte.

Esta, que tanto miedo inspiraba a Marcos Galván, no asusta en absoluto a don Segundo. La acepta como una parte inevitable de la vida y esto le ayuda a encarar cualquier dificultad con calma:

> «Del suelo no voy a pasar», suele decir el domador, respondiendo a las bromas de los que pronostican un golpe, entendiendo con ello que a todo hay un límite y que, al fin y al cabo, el poder está en no asustarse ante él. «De la muerte no voy a pasar», parecía ser el pensamiento de mi padrino, «y la muerte ni me asusta, ni me encuentra arisco».
> Cuando todos estaban de ida hacia la muerte, él venía de vuelta. [33]

De la misma manera acepta don Segundo el sufrimiento como parte íntegra de la vida y no se queja más que cuando su cuerpo se niega a obedecer sus instrucciones:

> El dolor, según aprecié más de una vez, era como su pan de cada día, sólo la imposibilidad de mover algún miembro herido o golpeado, le sugería una protesta. «La osamenta», como solía llamar a su cuerpo, no debía «desnegarse» al empleo que se le quisiera dar. [34]

Fabio admira profundamente el estoicismo de don Segundo y trata de emularlo. Admira también su moderación en todo. Don Segundo no tiene vicios y esta disciplina moral es lo que le hace destacar entre sus compañeros. No hay discusiones en *Don Segundo Sombra* sobre la existencia de Dios. Dios es una realidad para don Segundo, es El quien rige el destino del hombre:

[33] OC pág. 480.
[34] Id. loc. cit.

> Cada hombre —dijo (don Segundo)— sigue su destino. Si ha de ser el suyo dirse, Dios lo habrá dispuesto. [35]

Ya hemos comentado el contraste entre la tranquilidad con que don Segundo se enfrenta con la idea de la muerte y la inquietud que provoca en Marcos en *Xaimaca.* A pesar de que Güiraldes se iba interesando cada vez más por el tema de la muerte y la posibilidad de una vida espiritual más allá, como demuestra *El sendero,* no hay discusión del tema en *Don Segundo Sombra.* La razón probablemente es que *Don Segundo Sombra* no era el medio adecuado para expresar esas ideas, como confesó el propio autor en su correspondencia con Valéry Larbaud.

Hemos intentando ir acercándonos a la figura del escritor a través de sus obras de ficción. Hay otras cosas escritas, sin embargo, algunas por él, otras por los que le conocían, que nos permiten vislumbrar sus inquietudes espirituales.

Güiraldes dejó escritas unas páginas sobre sus creencias en Dios. Estas hojas, sin fecha y escritas en francés, constan de dos partes. La primera es una carta a un tal Sr. Morlange, quien, según parece, había escrito a Güiraldes preguntándole sobre su concepto de Dios. La segunda parte se intitula, «Une meditation sur Dieu».

En la carta empieza:

> Creo en Dios. Si yo no creyera, me vedaría a mí mismo el derecho de usar palabras tales como: infinito, absoluto, vivir, bondad, amor, justicia, de sentido no personal y limitado. [36]

En el resto, que está inédito, dice que no cree que sea posible probar ni negar la existencia de Dios. No tiene, además, ningún concepto fijo de Dios:

> me es suficiente decir la palabra «Dios».

Para él:

> El hecho de creer en la existencia de Dios se presenta al hombre en forma de necesidad interior. Inútil razonar. ¿Se prueba, acaso, un amor?

A continuación expresa un concepto acerca de su vocación poética que ha de desarrollar más en *El sendero:*

> Yo soy poeta: es rezar oración mezquina, turbia de deseos, de pasiones y de otras pequeñas suciedades inherentes al hombre.

La poesía, entonces, es una forma de acercarse a Dios. Escribió en unos apuntes:

> Quisiera que mi prosa y mi verso fueran un inmenso rezo inconsciente. [37]

En su «Meditación sobre Dios» afirma que cree en Dios por intuición. No expone conceptos claros sobre Dios en estas notas, y mucho menos la creencia en una religión en particular. Cree, eso sí, en la existencia de Dios, y lo ve en relación al hombre:

---

35 OC pág. 450.

36 Estas hojas, revisadas por el Dr. A.G. Lecot, han sido traducidas al español por profesoras de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Estas primera palabras aparecen en el prólogo de Ramachandra Gowda a la edición de los *Poemas místicos* publicada en Buenos Aires por la Editorial Ricardo Güiraldes, 1969.

37 OC pág. 724.

Dios es una presunción de nuestra exaltación, de nuestro amor y de nuestra bondad.

Parece que nadie, incluída Adelina del Carril, estaba seguro de las convicciones religiosas de Güiraldes, sobre todo durante sus últimos años. Según Alfredo González Garaño, el amigo en cuya casa de París murió, murió:

católico apostólico romano, y la extremaunción le fue administrada por un cura párroco de París.

Mientras que según el testimonio de Adelina:

murió rodeado de libros de filosofía hindú. [38]

y estaba planeando una visita a la India. Jorge Luis Borges, por otra parte, le cree teósofo [39] mientras que Brandán Caraffa afirma que:

El no era teósofo, pero había nutrido sus potencias en esa fuente sin límites. [40]

Lo que sí parece cierto es que Güiraldes experimentó una crisis entre 1920 y 1922 que cambió su actitud no sólo hacia Dios sino hacia su trabajo literario. En una carta inédita a una amiga, escrita desde la India adonde se fue después de la muerte de su marido, habla Adelina del Carril sobre la vuelta de Ricardo a Buenos Aires desde Europa en 1922 y dice que éste:

encontró la «fuente de su vida espiritual» y entonces reanudó con Pepe (su hermano) su intimidad de antaño avivada con el nuevo lazo espiritual. [41]

En su prólogo a la edición de 1967 de *El Sendero* (Losada), escribe Adelina del Carril sobre la naturaleza de esta «fuente de su vida espiritual». Por lo visto el hermano de ella, Conrado del Carril, recomendó a Güiraldes una obra de Edouard Schuré, lo que le indujo a buscar libros sobre religiones orientales. No era fácil entonces encontrarlos en Buenos Aires. Había muy pocas traducciones de estos libros y las que había eran malas. Dice Adelina en dicho prólogo que:

Güiraldes anhelaba las verdaderas fuentes de la Sabiduría Espiritual Oriental.

Sabemos por el inventario de la biblioteca de Güiraldes que poseía casi doscientos libros sobre teosofía y religiones orientales, aparte de numerosos estudios sobre el cristianismo, los santos y estudios sobre la Biblia, lo que revela su amplio interés en religiones de todo tipo.

Uno de los aspectos de las religiones orientales que parece más le impresionaron, era la falta de exclusividad de esas religiones. Sigue Adelina:

La amplitud de los conceptos de la Filosofía Vedanta que nada rechaza y todo lo involucra por ser la Filosofía total del Espíritu religioso humano, satisfacía plenamente la libertad de su propio espíritu sin trabas.

---

[38] Véase NORMA DUMAS. La muerte de Ricardo Güiraldes en París, *Atlántida*, Buenos Aires, julio de 1963.

[39] Conversación con Borges en 1968 en Buenos Aires.

[40] A. BRANDAN CARAFFA, «Güiraldes inédito», *El Mentor*, San Antonio de Areco, Imprenta «Colón», 1928, pág. 59.

[41] Carta inédita a *Mariquita*, con fecha de Bangalore City, India, el 15 de mayo de 1945 y en posesión de la sucesión de doña Leonor Pividal de Güiraldes, cuñada del autor.

Entonces comprende mejor a Nuestro Señor Jesucristo y escribe sus Poemas Místicos. Su vida cambia totalmente. Hasta entonces sólo le preocupaba el Arte por el Arte. Desde este descubrimiento, sólo le importa la vida del Espíritu.

Valéry Larbaud, gran amigo del poeta, también afirma el interés de Güiraldes por la filosofía india en sus últimos años pero considera que cualquier sentimiento religioso en sus obras es esencialmente cristiano. Cuatro meses antes de su muerte se reunió con Larbaud por última vez y le preguntó si él, Larbaud, se había sentido atraído alguna vez hacia el Oriente. Este intuyó que deseaba que su respuesta fuese afirmativa. Según Larbaud:

> Presque tout l'oeuvre de Ricardo Güiraldes este pénetrée d'un sentiment religieux qui semble osciller entre les doctrines qu'il connut dans l'Inde et le catholicisme de sa prémière education. [42]

Es en sus obras de publicación póstuma, *Poemas Solitarios, Poemas Místicos* y, sobre todo, en *El sendero,* donde expresa Güiraldes esas preocupaciones espirituales que le ocupaban durante los últimos seis o siete años de su vida.

Poemas Solitarios muestra al autor insatisfecho con la vida y buscando una contestación a sus dudas. Tiene experiencia de la vida y rechaza lo que le puede ofrecer:

> He puesto mis labios en los de la vida: Náusea.[43]

Evoca recuerdos del pasado en los que ve todo con una luz favorable:

> ¡Qué blancos eran los muros de las casas, qué heróicos los hombres!
> (........)
> Los árboles estaban más solos ante el firmamento. Y el sol estaba más presente en nuestras carnes y nuestros sudores.
> (........)
> Y todo era más abierto.

Esto podría ser simplemente la nostalgia de los que recuerdan una niñez feliz o, indirectamente, podría ser el recuerdo de aquella época en la que poseía todavía la fe sencilla de su juventud.

La soledad que sufre el poeta es compleja. En algunos poemas parece ser la falta de un compañero con quien compartir experiencias:

> La risa, el llanto, son de hombre a hombre, no de hombre a desierto.
> ¡Y cuántas horas ante la tierra desnuda!
> ¿Con quién reír? ¿A quién llorar?

El mismo tipo de soledad le conduce a Marcos Galván en *Xaimaca* a exclamar:

> No he gozado lo que imaginaba. Me falta una persona a quien comunicar mis impresiones, mejor dicho con quien compartirlas.

---

[42] VALÉRY LARBAUD, 'Ricardo Güiraldes (1886-1927)', *Chroniques,* n.º 6, el 20 de julio, *Le Roseau D'Or,* Librairie Plon, París, 1928, pág. 72.

[43] OC pág. 503. Todas las citas de los *Poemas Solitarios* y *Poemas Místicos* son de esta edición.

Al mismo tiempo se da cuenta de que están pasando los años y se está acercando la muerte:

> Tristeza sin testigos ante el árbol que va a la muerte sin haber contado los años que vivió periódicamente.
> Tristeza de los años que son ya un descenso.

El tema de la muerte lo analiza más profundamente en *El sendero.*

Más que una soledad física experimenta el poeta una soledad espiritual:

> Y mi alma bracea en derredor como un molino, sin encontrar más que viento en sus brazos abiertos.

Y

> El hombre me ha dado la mano; la mujer su boca y su sexo.
> Aún no sabemos cambiar almas.

Esto se aumenta con sus dudas sobre su estado mental, temiendo la locura.

> Y a veces la duda de que todo lo que agito en mi cabeza cargada de inquietudes no es sino locura. Y mi sentimiento de soledad manía de persecución.

Ya en estos poemas hay un deseo de librar el alma de las cadenas de la carne:

> Y mi alma indecisa pugna por desprenderse del horizonte de mi carne para iniciar su mañana.

No está claro si este deseo esta motivado por motivos religiosos. Sus palabras:

> que algo grande como un Dios me eleve a la armonía universal

insinúan una creencia en la existencia de Dios pero, una vez más, no hay nada que indique que esté hablando del Dios de la Iglesia cristiana.

El tono de los últimos cuatro poemas es distinto al de los otros, escritos dos o tres años antes. Junto con un sentido de soledad está patente también el sufrimiento del poeta:

> Tengo miedo de mirar mi dolor,
> No vaya a ser que me quede demasiado grande.

Uno de los poemas, «Solo, para soportar el peso de mis palabras», lo escribió Güiraldes cuando experimentaba dolor. El deseo de tener contacto con los demás, sobre todo una unión espiritual, es sustituído en estos poemas por una autosuficiencia y la aceptación de todo lo que le trae la vida:

> Para caminar por la vida, sé sostenerme sobre las piernas de mi voluntad y mi coraje.

De hecho, en vez de buscar compañía, la evita deliberadamente:

> No quiero guías que confundan mi rumbo. No quiero amigos sobre quienes pesar egoístamente.

Este año, 1924, fue un año clave en su desarrollo espiritual, hasta el punto de que dejó de trabajar en su novela *Don Segundo Sombra* para leer más ampliamente sobre la religión. Escribe Adelina en esta época:

Ricardo cada día más metido en el espíritualismo y lee, lee y lee. (...) Por el momento no trabaja y *Don Segundo* sigue en *panne.* [44]

Estos últimos cuatro poemas escritos durante aquel tiempo de intensa actividad mental y espiritual reflejan las líneas por las que se desarrollaba.

Algunos han juzgado los *Poemas Místicos* como netamente cristianos en su contenido. Escribe Jorge Luis Borges de ellos:

Es más de la mitad del diálogo entre Ricardo Güiraldes, caballero criollo, y Cristo Jesús. [45]

Los primeros tres muestran al poeta buscando una solución a sus dudas, las mismas dudas que expresa de distinta manera en los *Poemas Solitarios.* Igual que en aquellos ha tenido experiencia amplia de la vida y no le satisface:

El cuerpo sabe el dolor de la herida y el dolor del placer.
Mi corazón conoce sus propios engaños y la impotencia de los otros.

Está buscando un rayo de luz que ilumine su camino, una metáfora que tiene relaciones místicas tanto cristianas como orientales. Comos en los *Poemas Solitarios* recuerda su niñez como una época en la que poseía la fe que ahora no puede recuperar:

A veces tomo entre mis manos los recuerdos con cariño y busco lentamente mi infancia, mi fe y mi fuerza. Las veo allá detrás de una infranqueable transparencia de años, señalando con desprecio mi actual desvío y admiro su firmeza de brújula.

Le estorba su condición humana y busca dominarla, proponiéndose una serie de reglas para ayudar a conseguirlo como también en *El sendero.*

Tengo que aprender:
Resistencia a los dolores que tu mano me impone. Serenidad invencible ante lo que me ultraja. Y, más bien que juzgar a los otros, limpiarme de mis propias inmundicias.

Los tercer y cuarto poemas están escritos en forma de rezo y dirigidos directamente al «Señor» y a «Mi Dios», aunque insistimos en que el concepto de Dios de Güiraldes no está claro ni mucho menos. Jorge Luis Borges, en el citado artículo, afirma que el último poema es un salmo místico:

El salmo final proclama los escrúpulos del alma enamorada de Dios y que se siente vaso indigno de esa pasión y lengua indigna de nombrar el Nombre que adora.

El mismo tiempo que estaba escribiendo varios de sus *Poemas Solitarios* y *Poemas Místicos* estaba trabajando en *El sendero*, iniciado en 1924 probablemente cuando dejó de escribir su diario privado. [46]

[44] Carta inédita de Adelina del Carril a Valéry Larbaud con fecha de La Porteña, el 20 de febrero de 1924. En los archivos del Ayuntamiento de Vichy.
[45] 'El lado de la muerte', ed. cit., pág. 52.
[46] En las notas de *El sendero* con fecha del 20 de agosto de 1926, escribe 'Las notas que anteceden datan de hace unos dos años'. OC pág. 521. Dejó de escribir su diario el 16 de septiembre de 1924.

Al contrario que en su diario, que trata principalmente los detalles externos de su vida traza en *El sendero* su desarrollo interior. El título, seguramente se lo sugirió su lectura de obras sobre Yoga. Adelina del Carril escribe:

> La división de la naturaleza humana en las cuatro Yogas, los cuatro senderos para la unión con Dios, lo maravillan. [46]

Una de las obras que más le impresionó fue *Luz en el sendero.* [47]

Güiraldes explica la razón de su interés en la filosofía oriental en su introducción a *El sendero*. Desilusionado por la primera guerra mundial, llegó a darse cuenta de la impotencia del hombre y de la razón. Parece haber encontrado en Yoga la confirmación de teorías que había formado previamente él mismo. Su estudio de Yoga no se limitó a la lectura de los textos, sino que llegó a practicar también los ejercicios. En su diario privado describe el 20 de agosto de 1923 un paseo que dio por el campo en la estancia familiar, La Porteña. Son interesantes los apuntes por la luz que arrojan sobre la obsesión que tenía entonces con la religión oriental:

> Salido por el monte (...) Mirando al ras del suelo veo sobre el pasto y contra la arboleda una reverberación como la que hace el calor sobre el campo. Es como un temblor del aire o de la luz. Se me antoja que el "aura" debe ser así. Sin embargo lo veo, o creo por lo menos verlo, con los ojos. Sin embargo en lugar de buscarle una explicación física le encuentro con placer un sentido más profundo: un sentido de vaho vital: prana o mente — substancia.
>
> Por intervalos leo y miro el fenómeno no descrito y tengo la ilusión de volver a encontrar una alegría seria que conozco de mi niñez. (...) Sentado bajo el cedro del palomar, los comentarios de *Luz en el sendero* hasta su fin.
>
> Hay que ser fuerte ante las durezas que pueden presentarse en la lucha y aferrarse en la confianza de Dios.
>
> Después del té sentado en actitud de reposo mental, en la callecita de álamos, al lado del cedro grande. Repetido el mantram de la primera lección sin esforzarme.
>
> Estoy aún medio embotado de dolores reumáticos. [48]

Algunos críticos han sugerido que entre las diversas razones que podrían haber llevado a Güiraldes a la filosofía oriental era su desilusión por la recepción adversa de sus obras. Esta, sin duda, era una razón insignificante.

Desde una edad temprana parece que se interesó por la distinción entre la realidad y la ilusión. Un accidente en la niñez, que cuenta en *El sendero*, le dio una experiencia parecida a la que cree los Yogis que experimentan los que mueren repentina-

---

[47] YOGA RAMACHARAKA, (*La vida después de la muerte (La otra vida)*, Antonio Roch editor, Barcelona, sin fecha) escribe de *Luz en el Sendero:* 'A nuestro entender la mejor guía espiritual es la preciosa joya titulada *Luz en el Sendero,* que se funda en ocultos aforismos ya conocidos de los iniciados atlantes.

Luz en el Sendero transcribe las reglas que en las paredes del Vestíbulo del conocimiento escribieron los Guardianes de la Puerta de Oro.

Dice un autor que *Luz en el Sendero* es para las almas anhelosas lo que Parsifal es para los amantes de la música: una fuente inagotable de maravillosa inspiración'. ed. cit. pág. 249.

[48] Diario inédito, en el 'Museo de Ricardo Güiraldes', San Antonio de Areco.

mente, siendo la diferencia que Güiraldes, vivo, se creyó muerto, mientras que los que mueren súbitamente creen, según la teoría yogi, que viven todavía.

Recuerda que también como joven se negaba a hablar del Infinito, el Destino y la verdad, creyendo que debido a la naturaleza finita de la mente humana, tales discusiones no tienen sentido. Se refiere a una teoría que mantenía sobre el Universo. Su propósito al recordar todo esto es demostrar su interés en asuntos espirituales antes de ponerse en contacto con obras sobre filosofía oriental. En su elección de camino hacia la espiritualización se muestra más inclinado hacia la Raja Yoga que la Karma o Gnani Yoga. [49]

Yoga enseña que cada discípulo tiene que buscar su propio camino de perfección, el yogi, o maestro, solamente puede indicar ciertos medios de encontrar ese camino, no el camino mismo. El discípulo no debería esperar que sea fácil el camino. Escribe Yogi Ramacharaka, de quien poseía Güiraldes varios libros:

> No hay un camino llano y fácil para el desenvolvimiento y poder — cada paso debe ser dado a su vez y cada Candidato deber dar el paso por sí mismo y por su propio esfuerzo. Pero puede ser ayudado por la mano protectora de los maestros que han recorrido El Sendero antes que él, y que conocen justamente cuando es necesitada esa mano protectora para alzar al Candidato por encima de los sitios escabrosos. [50]

Güiraldes vislumbró su sendero a través de su vocación literaria:

> Escribir es mi manera concreta de meditar y por ella debo seguir como por un camino señalado. [51]

Ve en el concepto yoga de la armonía universal la satisfacción de su propio deseo de tal estado. Esde deseo por amonía lo expresa en forma literaria en *Xaimaca.*

Uno de los aspectos de Yoga que encuentra más atractivo es la importancia que se da a la necesidad del autodominio. Aunque este concepto, en el que el hombre procura dominar sus instintos animales, no pertenece ni mucho menos exclusivamente a las enseñanzas de Yoga (el cristianismo predica lo mismo) el interés de Güiraldes en

---

[49] 'El raja-yogi (...) siente el deseo de desarrollar sus poderes latentes y hacer investigaciones en su propia mente. Desea manifestar poderes y facultades ocultas y siente un vivo deseo de hacer experimentos en ese sentido. Está intensamente interesado en la psicología, en los fenómenos psíquicos y en todos los fenómenos o enseñanzas ocultas que siguen la misma línea. Es capaz de realizar mucho por determinado esfuerzo y a menudo manifiesta asombrosos resultados por medio de la concentración de la mente y de la voluntad'. YOGI RAMACHARAKA, *Catorce lecciones sobre filosofía Yogi y Ocultismo oriental,* Librería «La Facultad», Buenos Aires, 1920, pág. 297.

[50] YOGI RAMACHARAKA, *Serie de lecciones sobre Raja Yoga,* Librería «La Facultad», Buenos Aires, 1920, pág. 16. Güiraldes poseía las obras siguientes de este autor (cuyo nombre verdadero era William Wakers Atkinson, un 'benemérito señor norteamericano' como le llamó Adelina del Carril): *Catorce lecciones sobre filosofía Yogi y ocultismo oriental,* «La Facultad», Buenos Aires, 1920 (dos ejemplares), *Serie de lecciones sobre Raja Yoga,* «La Facultad», Buenos Aires, 1920 (tres ejemplares), *Hatha Yoga o filosofía Yogi del bienestar físico* «La Facultad», Buenos Aires, 1920 (dos ejemplares y uno en portugués, de la Editorial O Pensamento, Sao Paulo, 1921). *Uma serie de liçoes sobre Gnani Yoga (A Yoga da sabedoría)* Ed. O Pensamento, Sao Paulo, 1916. Hay una referencia al *Raja Yoga* de Yogi Ramacharaka en *El sendero,* OC pág. 517.

[51] OC pág. 519. Todas las citas son de esta edición de *El sendero.*

esta época por las obras sobre Yoga hace pensar que la necesidad de dominarse se la sugirió esta fuente. Escribe en *El Sendero*:

> Me propongo adueñarme de mí mismo y entrar en el callejón que me conduzca a la meta de un Yo mejor.

Por su parte escribe Yogi Ramacharaka, en un libro que poseía Güiraldes:

> El hombre debe dominarse antes que pueda esperar ejercer una influencia más allá de sí mismo. [52]

La conclusión a la que había llegado Güiraldes anteriormente, o sea, que su sendero hacia una mayor espiritualización se encontraba en su trabajo literario, lo reitera:

> Cumplir mi obra literaria, encauzándola cada vez más en la vía de mis anhelos de espiritualización.

Su propósito:

> Cuidar noblemente de mi cuerpo

refleja tanto la enseñanza de Yoga, que subraya la importancia de la perfección corpórea como sus propios conceptos de la importancia de la salud que da libertad perfecta a la mente. Enseña el Yoga:

> Es un deber de todo hombre desarrollado llevar su cuerpo al más alto grado de perfección para que pueda ser empleado con la mayor utilidad. El cuerpo debería ser mantenido en buena condición, sano y preparado para obedecer las órdenes de la mente, en lugar de ser la mente dirigida por él como sucede con tanta frecuencia. [53]

Habiendo reconocido el poeta el valor del autodominio examina su propia capacidad y reconoce su debilidad que lucha para vencer.

Ve ciertas similitudes entre el cristianismo y el Yoga y acepta las enseñanzas de ambos siempre que le ayuden a progresar por el sendero de la espiritualización:

> El Cristianismo nos aconseja ser puros en pensamiento, palabra y obra. El *Raja Yoga* nos enseña que, adquiriendo dominio sobre nuestra mente, rechacemos todo pensamiento o deseo que mañana pudiera fructificar en obra indeseable. En ambos casos nos encontraríamos preparados, por medio de nuestra pureza, a recibir la comunión.

Aparte de la influencia de sus lecturas mientras escribía *El sendero* también experimentaba Güiraldes dolor físico intenso igual que durante la época en la que escribió algunos de los *Poemas Solitarios* lo que ayudó a formar sus teorías.

> Capacidad para el dolor es el precio que el Hombre paga por la Conquista, hasta cierto estado [54]

escribe Yogi Ramacharaka.

---

[52] *Serie de lecciones sobre Raja Yoga,* ed. cit., pág. 16.

[53] Yogi Ramacharaka, *Catorce lecciones,* ed. cit., pág. 12.

[54] *Serie de lecciones sobre Raja Yoga,* ed. cit., pág. 181.

> He notado que el dolor físico mientras lo vencemos con nuestra capacidad de resistencia, nos causa el placer de una victoria

anota Güiraldes en *El sendero.*

La humanidad del Cristo que sufre es lo que parece admirar en los tres poemas que interpone en *El sendero,* más que la Divinidad de Cristo:

> Había venido a un cuerpo sufridor como el nuestro, para estar más presente en sangre y en dolor.

Güiraldes sintió que se acercaba más a su genio al creer su obra literaria:

> Nunca he estado más cerca de mi genio o de mi verdadera intuición que trabajando.

Por medio de las enseñanzas teosóficas creía encontrar en la creación literaria una forma de avanzar por el sendero espiritual:

> Según Jinarajadas, el verdadero peldaño de crecimiento está en la creación. Rezos, meditación, buenas obras, son modos de crearse, creando. (...) Creciendo en mi obra, creceré en mí mismo.

Ve también en su creación literaria una manera de purgarse, lo que le llevará al estado de iluminación. A través de su obra literaria ve el medio de desarrollar su voluntad, lo que a su vez conducirá finalmente a su renacimiento espiritual. El cristianismo subraya la necesidad del renacimiento del hombre, siendo el segundo nacimiento espirtual. El Yoga enseña que después de la muerte experimenta el alma un período de desarrollo espiritual luego, de acuerdo con la voluntad del espíritu, renace en un nuevo cuerpo. Según Güiraldes:

> El segundo nacimiento es el único consciente, el único que obedece a nuestra propia voluntad.

El parece prever un renacimiento espiritual antes de la muerte, modelándose cada hombre según su propio concepto de la perfección, concepto que no encaja completamente ni con el Cristianismo ni con el Yoga.

A través de su trabajo llega a un estado elevado de contemplación parecido al que consiguen otros por medio de ciertas drogas. Como Baudelaire, rechaza los «paraísos artificiales» que reducen la voluntad del hombre y producen sensaciones que el artista es capaz de experimentar sin la ayuda de estímulos artificiales.

La preocupación con su trabajo se hace cada vez más evidente. Ve su talento poético como un poder que posee:

> Yo sé que el lirismo es un poder. Poder en manos del que goza sus beneficios y en la marcha hacia un fin mejor.

Escribiendo espera encontrar su verdadero yo, algo que se propuso después de acabar *Don Segundo Sombra:*

> Enfrentarse conmigo mismo.

Sabe que es creando como logra mayor satisfacción y redacta una serie de reglas para capacitarse para un período de actividad literaria intensa. Teniendo en cuenta que

vio su trabajo literario como el camino a la perfección se sorprende de que los que aparentemente han conseguido méritos considerables en el campo espiritual no los consigan también en el literario. Parece esperar que la evolución espiritual esté acompañada de una evolución intelectual o literaria:

> Según infiero de mis lecturas, el grado de evolución espiritual no mejora —por los menos rápidamente— la capacidad intelectual o literaria. Si la influencia fuera casi instantánea como la revelación, las personas iniciadas en cualquier grado comenzarían de hecho a demostrar una mayor sabiduría y una mayor capacidad de expresión.

Posiblemente esperó que fuese verdad esto en su propio caso, o sea, conforme iba progresando espiritualmente, aumentaría su expresión literaria.

El propósito de trabajar intensamente en la época en que se supo gravemente enfermo es aún más sorprendente cuando se consideran los largos períodos de inactividad en su vida anterior y el testimonio de su mujer y amigos a su falta de constancia en el trabajo. Güiraldes, dándose cuenta de que al escribir llegaba a poseer «el mejor de los premios», posiblemente recordaba la tercera de las tres verdades absolutas mencionadas en *Luz en el sendero:*

> Cada ser humano es su propio legislador, que se allega, dicta o se acarrea infortunio, al que falta su premio o su castigo. [55]

Solamente a través del ejercicio de su voluntad podría lograr la verdadera satisfacción que sabía le podía proporcionar el trabajo creador. Su satisfacción se deriva en parte del sentido de elevación espiritual experimentada durante su trabajo y en parte de la convicción de que es de valor para la sociedad.

La preocupación por la muerte y la vida del más allá, presente ya en las primeras obras del autor, como hemos visto, se encuentra en *El sendero.* En algunas notas que dice se datan de 1917 expresan un deseo de no separarse del aspecto material de la vida:

> Pero ¡oh mi carcasa, hija de mi madre! te quiero con todos los afectos apegados en tu epidermis, durante el tránsito de muerte a muerte que fue tu vida; pobre receptáculo de dolor, tan amplio y hospitalario, pobre carne de mi carne, en ti estuvieron mis dolores sacros.

Se ha dicho que lo que anhelaba no era solamente una vida espiritual después de la muerte, sino seguir viviendo en la carne. [56]

En unos apuntes que datan de la época de *El cencerro* ve en la reproducción humana el medio de conseguir cierto tipo de inmortalidad:

> causa de seguir siendo a través de la muerte, por los hijos de tus hijos que vencen las edades. Amén.

Este deseo se origina en el sol, 'que fue anterior a toda generación' y que se identifica con el Creador. El amor es el medio por el que el hombre puede dominar su condición humana, 'es modo de ser Dios'. Este concepto del amor está presente en *El cence-*

---

[55] Citado por Yogi Ramacharaka, *La vida después de la muerte,* ed. cit., pág. 254.

[56] G.H. Weiss, 'The Spirituality of Ricardo Güiraldes', *Symposium,* Syracuse, Nueva York, X, n.º 2, 1956, pág. 240.

rro. El fauno en «La hora del milagro», persigue a Selenia en parte por un deseo de eternidad, y a través del amor se convierte momentáneamente en 'el eje de las rotaciones, omniversales'. En otra ocasión en *El sendero* se refiere a la propagación como medio de continuar indefinidamente la vida:

> Ella se abre.
> El crea dando.
> Y de la conjunción nace la única hermosa razón de vivir, que, al mismo tiempo, es también modo de perpetuar vida indefinidamente.

La muerte, tanto en *El cencerro* como en *Xaimaca* se ve como aniquilación completa, destruyendo no solamnete el aspecto físico del hombre sino también su grandeza y genio.

Marcos Galván en *Xaimaca* mira el amor humano como medio de vencer la muerte. El Güiraldes de la última parte de *El sendero* no muestra el mismo horror a la idea de la aniquilación aunque todavía ve la muerte como tal y aparentemente no ve otra alternativa:

> Para mí la idea de aniquilación *post-mortem* de los materialistas no es una tortura. A veces tengo ganas de dormir, dormir, dormir largamente. La idea en cambio de infligir pesadumbre por mi muerte a los que quiero, me es insoportable. Por ellos quisiera vivir y ser fuerte y poder prestar mi fuerza.

Al final de su vida Güiraldes empezaba a hacerse con esta cuestión y otras relacionadas con su desarrollo espiritual:

> aprender en el terreno de las capacidades superiores, es abrir ventanas para recibir un beneficio y al mismo tiempo entrever mil ventanas más, susceptibles de presentarnos cada vez mayores perspectivas.

Sus palabras:

> ¿He tenido el más débil vislumbre de lo que llamaría éxtasis? ¡Sí!

las últimas palabras legibles en el manuscrito de *El sendero* y escritas dos días antes de su muerte, sugieren, si la palabra 'éxtasis' se ha de interpretar en el sentido religioso, [57] que había empezado a hacer progresos por el camino místico, sea cristiano o del misticismo oriental.

Escribiendo en julio de 1927, tres meses antes de su muerte, y hablando de sus lecturas dice:

> Leo mucho, sobre todo libros teosóficos, que son los que más pueden acercarme a Oriente, que es, a su vez, lo que más puede, según creo, acercarme a mí más hondo modo de pensar.

---

[57] «In ecstasy the soul feels itself, or thinks it feels itself, in the presence of God, being irradiated by the light. (...) To have an ecstasy is to look upon the promised land but not to set foot on its soil. It is not beatitude or the perfect spiritual possession of divine reality but is its beginning, the first step here below.» S. RADHAKRISHNAN, *Eastern Religions and Western Thought*, Oxford University Press, 1940, pág. 78.

Valéry Larbaud testifica asimismo que Güiraldes, a través de las religiones orientales, llegó a sus propias convicciones personales de la religión que parece, al final, haber tomado la forma de un tipo de Cristianismo, aunque no aquel predicado por la Iglesia Católica. [58] Igual que era incapaz de aceptar completamente el sistema de ningún filósofo en particular, tampoco en la esfera religiosa era capaz de conformarse. El Yoga, indudablemente, le ayudó a aceptar, o por lo menos resolver las ideas religiosas que estaban en conflicto:

> La verdadera religión, cualquiera que sea el nombre que la cubra, viene del «corazón» y no se conforma ni satisface con esas explicaciones intelectuales, y de aquí resulta esa inquietud y ansia de satisfacción que experimenta el Hombre cuando la luz comienza a abrirse paso. [59]

Desgraciadamente la muerte impidió que continuase Güiraldes con *El sendero.* Las especulaciones sobre donde, en el campo espiritural, le pudiese haber llevado *El sendero,* son estériles. Adonde quería ser llevado, sin embargo, se resume posiblemente en las palabras siguientes:

> ¿Hacia qué meta tiende toda esta evolución? ¿Cuál es el significado de todo esto? Desde las más bajas formas de vida a las más elevadas, todas están en el Sendero. ¿A qué sitio o estado conduce éste? Intentaremos contestar pidiendo que imaginéis una serie de millones de círculos dentro de otros. Cada círculo significa un estado de vida. Los círculos exteriores están ocupados por la vida en sus estados más inferiores y materiales —los círculos más próximos al centro contienen más y más elevadas formas— hasta que los hombres (o los que fueron hombres) llegan a ser como dioses. Y todavía la forma de la vida se eleva más y más alto, y crece más y más elevada hasta que la mente humana no puede alcanzar la idea. Y ¿qué hay en el centro? El cerebro del entero cuerpo espiritual: ¡¡el Absoluto, Dios!! Y nosotros estamos dirigiéndonos hacia ese centro. [60]

El 6 de octubre de 1957, pronunció Adelina del Carril un discurso con motivo de un homenaje a Güiraldes organizado por la Sociedad de Escritores. Dijo unas palabras que todavía están vigentes y que intentan explicar la razón por la que siguen perdurando las obras de Güiraldes:

> El amor rigió a Güiraldes en todas sus manifestaciones: amor a la vida, a la humanidad, al cielo, al mar, a la pampa, a la belleza, al arte, al Infinito. Por eso su corazón era amigo, porque no cabían en él limitaciones de ninguna clase que fuese. Su obra entera es fruto de ese gran amor y por eso perdura en el tiempo; es el gran cernidor que sitúa y aquilata los valores reales, dándoles su justo lugar.

SARAH M. PARKINSON

[58] 'Dans ses conversations les plus libres, les plus confidentielles, la même pudeur l'empêchait de parler, sinon vaguement, de 'ces choses'. Nous avions seulement compris que, durant un séjour qu'il avait fait dand l'Inde, la foi à un monde invisible et à l'inmortalité, qu'il avait perdue lui était revenue, mais sous une forme étrangère aux dogmes chrétiens.' VALÉRY LARBAUD, 'Ricardo Güiraldes', ed. cit. pág. 62.

[59] YOGI RAMACHARAKA, *Raja Yoga,* ed. cit., pág. 191.

[60] YOGI RAMACHARAKA, *Catorce lecciones,* ed. cit., pág. 268.



Portada de la primera edición de

Güiraldes, Arlt y la novela educativa

En 1926 la literatura argentina sumó dos novelas que han quedado como clásicas: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. El almanaque, juntó, no sin razón, dos obras muy distintas y muy parecidas y a dos escritores muy lejanos que se aproximaron hasta el compañerismo. Güiraldes, que contaba entonces cuarenta años, era un señorito educado en Francia, que debió aprender el castellano de regreso a su país, escrito cosmopolita, iniciador de las vanguardias a mediados del diez, animador de las revistas del ultraísmo *(Proa, Inicial, Martín Fierro),* a quien Victoria Ocampo, su amiga, invocará como antecesor en la empresa de *Sur,* después de su muerte. Gran señor cortés y bondadoso, Güiraldes no desdeñaba bailar el tango, investigar las costumbres de la llanura bonaerense, a la vez que se adoctrinaba de románticos infrecuentes, de simbolistas y de surrealistas, de esoterismo oriental y de valses Boston.

Arlt era, casi simétricamente, su opuesto. Hijo de la inmigración pobre, de cultura más que conjetural, devorador de folletines, anarquista de principios, luego derivado hacia la izquierda leninista, militante de *Boedo* y de sus hojas *Claridad* y *Los pensadores,* llegó, en uno de los últimos milagros de la Argentina liberal, a ser secretario de Güiraldes. Y a sus 26 años, se estrenó en el mundo de la literatura con la que puede ser su mejor novela y una de las más agudas definiciones de la obra de arte: un rabioso juguete.

Antes de examinar ambos textos y advertir sus distancias, conviene fijar sus sugestivas coincidencias:

1.º) Se trata de dos novelas educativas de modelo *Bildungsroman,* novelas pedagógicas o de iniciación. La de Güiraldes se reclama del modelo caballeresco y la de Arlt de su réplica en parodia, el modelo picaresco. Pero en ambas hay un muchacho que pasa de la edad del paje a la del caballero a través de la edad del escudero (14 a 21 años), en que unos maestros (en *Don Segundo Sombra,* uno casi en exclusiva) adoctrinan al joven acerca de los valores vigentes en la sociedad de los adultos; que el joven aspira a integrar.

2.º) Ambos protagonistas son hijos bastardos. Fabio Cáceres lo sabrá claramente al final del relato. Silvio Astier no sabemos si es o no un hijo regular, pero sí se nos indica que su padre se suicidó siendo él muy pequeño, de modo que la desaparición irregular de la figura paterna da a su persona un componente de bastardía bastante fuerte. De algún modo, su esquema familiar responde al que recogen la mayor parte de las letras de tango; familia con madre y sin padre, en que la primera debe asumir la administración de los valores paternos. Esto vuelve a sugerirnos la necesidad de estudiar la recurrencia de la bastardía en el imaginario latinoamericano.

3.º) Ambos héroes quieren ser escritores y la prueba más expresiva de esta decisión es que los dos relatos están escritos en primera persona. Aparte de ello, hay referencias concretas a modelos literarios que sirven para organizar los textos y para diseñar una visión del mundo. Se imagina a partir de paradigmas imaginativos ya fraguados y se los cita.

Arlt invoca sus fuentes de modo directo y se vale de ellas para retratar a sus personajes, suponiendo que el lector comparte sus lecturas anteriores o, lo que es más claro, indicando que son indispensables para descifrar su historia.

De algún modo, la literatura es una compensación a la bastardía y una construcción subsidiaria del universo de valores paternos, que no existe por la ausencia del padre. La madre exhorta a Silvio a que sea un «chico decente» identificado con su clase de origen, la proletaria: debe trabajar, progresar por el propio esfuerzo, cumplir tareas honestas, aspirar a un mejor nivel de vida dentro de las ofertas legales de la «buena» sociedad, etc.

Ante esta sugestión materna, como ocurre en las novelas de pícaros, Silvio se inventa una segunda instancia paterna que lo impulsa a la vida marginal y delictiva. La madre le propone la normalidad legal, *la vida puerca,* y él elige el magisterio del arte, *el juguete rabioso,* según el modelo proporcionado por los textos que nos detalla.

La novela se abre con un zapatero andaluz que le hace leer folletines y Silvio queriendo cumplir el destino de esos folletinescos héroes de aventuras. Quiere ser Rocambole, quiere ser el pirata Montbars, quiere ser Wenongo el Mohicano. Su maestro es el forjador de aventureros, Ponson du Terrail. A su vez, los otros personajes también son perfilados con el auxilio de modelos literarios: los Irzubeta parecen personajes de Alejandro Dumas, el plomero se parece a Cacaseno, sus frustrados amores con Eleonora recuerdan a Baudelaire (¿en qué traducciones?). El bandido Musolino se mezcla con la Santa Genoveva de Brabante, las mujeres que ilustran los libros viciosos con la virgen y madre de Luis de Val, Dostoievski y Baroja con el libro robado en la biblioteca del colegio, que es *Las montañas del oro* de Leopoldo Lugones, uno de los patriarcas de la literatura argentina. Escribir es robar la escritura de los maestros, según el modelo ético y estético de Arlt que alguna vez analizó Ricardo Piglia.

> Pensé en los héroes de mis lecturas predilectas y en la catadura de Rocambole, del Rocambole con gorra de visera de hule y sonrisa canalla en la boca torcida, que pasó por mis ojos incitándome al desparpajo y a la virtud heroica... Yo podría ser un demonio como Rocambole.

Silvio Astier elige el desclasamiento y esto acentúa su carácter de bastardo, esta vez en el sentido de aquel que crece lejos de su origen. Aspira a una vida de alta burguesía o, al menos, a la vida de la alta burguesía que describen los folletines, acaso la residual aristocracia francesa (modelo al que aspiraba también la clase de origen de Güiraldes). Rico o genial, su padre ausente cae del lado del rabioso juguete y no de la puerca vida a que lo impulsa una madre modesta y conformista, leal a su medio social. La carencia paternal es llenada con libros que construyen su fantasía de paternidad. Enésimo Don Quijote, este hijo de nadie reemplaza al padre ausente con Amadises y Roldanes de parodia, piratas o bandoleros más o menos generosos o canallas.

La modelización literaria no está explícita en Güiraldes, pero el relato lleva al hijo

bastardo hacia su formación de campesino a través del magisterio del gaucho Don Segundo Sombra, para luego convertirlo en un rico heredero y sustituir al maestro de las pampas por el maestro de las estancias, que ya no es gaucho, sino Raucho. Este lee en varios idiomas y encamina a Fabio hacia la literatura. En cualquier caso, sin rastrear ahora fuentes más o menos conjeturales, es obvia la presencia de la literatura de vanguardia según se entendía en la Argentina de los *happy twenties:* la prosa autobiográfica de *Don Segundo Sombra* no es la de un aprendiz de resero. De Borges acá muchos han señalado esta dicotomía de discursos, tan argentina por otra parte.

4.º) Ambas novelas tienen como referente a una sociedad inestable, con marcada movilidad, impregnada de fatalismo social pero donde impera el modelo del desclasamiento. Sociedad con una burguesía de escasa tradición y una difusa y potente masa inmigratoria, cuyo ideal es llegar pronto y muy alto, al precio que fuere.

5.º) Vista desde fuera de los textos, la sociedad argentina de la época registra una llamativa combinación de expansión económica (en algunos de los años veinte el ritmo de crecimiento argentino superó al canadiense, por ejemplo) y de reflujo político.

Los fuertes conflictos sociales habidos a fines de los años diez y comienzos de los veinte (huelgas metalúrgicas y ferroviarias, los fusilamientos patagónicos) y el temor a la difusión de la revolución leninista, llevó a las clases conservadoras a una actitud autoritaria que empieza a explicitar Lugones en 1924 con su «hora de la espada», al tiempo que se consolida un nacionalismo de simpatías fascistas orientado a considerar extranjera a la «subversión» y «nacional» al orden establecido. Este repliegue de las capas dirigentes alcanza cierto grado simbólico en la novela de Güiraldes, con la instalación del propietario rural en el campo, lejos de las ciudades donde solían residir los terratenientes absentistas: lejos de las ciudades donde ocurren los conflictos antes aludidos.

El narrador de *DSS* es un adolescente que ignora el nombre de su padre y ha sido separado desde muy pequeño de su madre, una puestera de estancia. De ahí en más lo crían dos tías (Asunción y Mercedes: las que asumen la merced de criarlo sin ser su madre), dos solteronas poco gratificantes que lo llaman «mijito». Don Fabio Cáceres, un rico propietario del pueblo, suele llevarlo a su casa, que el niño compara con la iglesia, y sacarlo a pasear.

«En torno mío también existía un misterio que nadie quiso revelarme», confiesa el narrador, de quien no sabremos el nombre hasta que el padre lo reconozca y se identifique como tal. Tenemos, pues, el lugar paterno vacío y la imagen materna devastada, malamente sustituída por las tías, lo cual dota a la figura de la mujer, en toda la novela, de los caracteres de lejanía y maldad, a veces unidos. Malas, las tías, se encargan de despojar al niño de sus atributos y rebajarlo socialmente: lo quitan de la escuela y lo convierten en el chico de los mandados.

El muchacho ama la calle y detesta la casa (de nuevo: ama el ámbito masculino y detesta el femenino). Hasta ahora, su destino es similar al de un pícaro de novela renacentista o barroca, habitante nómada de caminos, posadas, tabernas y prostíbulos.

> Mi reputación de dicharachero y audaz iba mezclada de otros comentarios que yo ignoraba. Decía la gente que era un perdidito y que concluiría, cuando fuera hombre, viviendo de malos recursos.

Una suerte de instinto natural por la vida virtuosa aparta al muchacho de un precoz destino de marginal, lo cual, sumado a la protección de Don Fabio, encamina la fábula de la picaresca a la caballería. Este «llamado de la sangre» o anagnórisis intuitiva, un tópico frecuente en la narrativa y la dramaturgia clásicas, se da en algún otro momento de la novela. Cuando cae herido y convalece en un rancho hospitalario, tiene una premonición de que el señor Galván, un propietario, lo recibe en su casa como a uno de los suyos, y le dice que marche a su estancia. Como entre sueños, en el capítulo XXIII, el narrador oye la voz de Don Segundo que le anuncia: «Dejá nomás, que con el correr del tiempo todo esto será tuyo».

La aparición de Don Segundo Sombra convierte la historia, decididamente, en una fábula de iniciación caballeresca: el maestro, jinete que antes se ve como cabalgadura que como caballero, se lleva al iniciando lejos del hogar, para instruirlo en la moral de las pampas, suerte de caballería que coopta a sus miembros a través de una serie de pruebas donde se adquieren las destrezas del campesino y se asume una moral de la dureza. Este se sintetiza en el consejo del maestro: *Hacete duro, muchacho.* Lo opuesto es el *flojo,* el hombre que vacila en el momento de decidirse, que aguanta mal los inconvenientes de la vida y prefiere el placer al esfuerzo. La dureza es como el principio de realidad, a la vez que la caracterización del varón en una sociedad de hombres solos, una excluyente *Männerbund* como lo es la gauchesca.

Formado el iniciando, el maestro lo devuelve, por un laberinto de senderos pampeanos, al lugar de origen, donde el padre lo reconoce como hijo y lo inviste como heredero, o sea como capacitado para ocupar, a su vez, el lugar paterno. El mostrenco adquiere estatuto de hijo legítimo, el *guacho* se hace *gaucho,* que es «más que ser hombre», según asegura la narración.

El maestro es segundo y es sombra ¿Quién es el primero y la luz? Es probable que entre el padre oculto (Don Fabio) y el maestro (Don Segundo) haya un contrato pedagógico, como el que existe entre el padre y los maestros en el *Wilhelm Meister* de Goethe. También aquí la formación del iniciando ocurre lejos de casa y en manos de unos instructores que cooptan al aspirante y lo llevan a un recinto iniciático donde está, precisamente, su padre, como parte de esta logia de maestros. Un momento de *DSS* autoriza a pensar que Don Segundo sabe la filialidad de su discípulo ¿Cómo habría de saberla si no es por medio del padre mismo? El maestro no tiene padre ni hijo conocido, es un solitario absoluto que evoca a su madre comparándola con cualquier madre (es hijo de una cualquiera, quizá, como el narrador). Está en segundo lugar y es la sombra de otro. El primero que proyecta esta sombra debería ser, cómo no, el propio padre oculto.

El primer encuentro es descrito con estas palabras, que parecen subrayar lo esotérico de la iniciación que va a tener lugar en la soledad de las pampas, o sea en un ámbito que equivale al encierro de las cámaras iniciáticas: «De golpe, el forastero volvió a crecer en mi imaginación. Era el *tapao*, el misterioso, el hombre de pocas palabras que inspira en las pampas una admiración interrogante».

Un cuchillo intenta herir a Don Segundo, pero éste evita la agresión y devuelve al atacante los pedazos de su puñal, perdonándolo en un caballeresco *beau geste.* Tal vez sea verdad que debe una muerte a la justicia, y de ahí su habilidad en la pelea, pero nunca lo veremos en situación de provocación o pendencia.

El maestro arrastra al discípulo, literalmente, y lo inicia en los saberes del resero: domar caballos, dirigir tropillas, usar los recados y las boleadoras, etc. Todo esto, que constituye la parte más extensa y famosa del libro, es descrito por el narrador con una minucia de viajero deslumbrado por lo pintoresco.

El muchacho otorga al maestro un lugar paterno y por esto lo llama *padrino*. En toda iniciación hay un rebautizo y hace falta este personaje apadrinador. Espíritu mandón, anárquico, solitario, insolidario, nómade, fatalista, confiado en los amigos, receloso con los forasteros, desconfiado de la mujer y el alcohol, Don Segundo habría sido un gran caudillo de montonera. Sólo le faltó la montonera misma. Resto de una sociabilidad pampeana arcaica, su trabajo independiente le permite la marginalidad y la decencia al mismo tiempo. Su falta de descendencia dejará a su estirpe en fin de raza.

Don Segundo es la figura del padre en la imaginación del hijo: la omnipotencia, la omnisciencia, el personaje que ya se sabe la novela de memoria y conoce los derroteros de la fábula y la identidad del héroe, oculta a él mismo. Su relación con el iniciando es asimétrica, relación de quien todo lo sabe con quien todo lo ignora y nada cuestiona del saber trasmitido, que adquiere así el carácter de una ciencia revelada, infusa y tradicional, no exenta de principios teóricos, como este paradigma de insociabilidad: «El hombre que sale solo debe volver solo».

Se establece entre ambos una relación erótica pedagógica, la única relación amorosa que hay en el libro, pues no llegan a tales los escarceos del narrador con un par de muchachas, de las que se aparta sin demasiadas consecuencias. El narrador sólo ve su vida asociada a la del maestro y quisiera ser como él. Pero su destino social no es ser segundo, sino primero.

Como en toda sociedad tradicional, el saber se basa en el respeto al viejo, que más sabe porque tuvo más tiempo para recibir un conocimiento basado en la experiencia, nunca en la experimentación, en la innovación o la crítica. Lo aprendido en la escuela nada le sirve al resero en ciernes. Frente a los ideales de la escolarización masiva de la Argentina del ochenta, Güiraldes propone una vuelta a la tierra y a sus intuiciones directas.

El contenido de la enseñanza es expreso y se da por extenso en el libro. Se trata, en principio, «del más macho de los oficios», algo que atañe a los varones. La mujer, se entiende, nada debe aprender, ya que lo que sabe lo sabe por naturaleza: es una criatura natural. Si acaso, debe aprender a llorar la partida del hombre, pues su lugar es la casa, lo sedentario, lo fijo.

Oficios rurales del jinete, cuentos tradicionales, bailes de ocasión, ahorro de unos pesos ganados en el juego para comprar más caballos, aceptación del destino, no pelearse por hembras, endurecerse, no volverse atrás en el camino por razones de amor, tener fe: una ética caballeresca, subrayada por el hecho de que el maestro y el discípulo andan a caballo y tienen, tal los relatos caballerescos, un medio natural donde surgen las aventuras instructivas, los desafíos, los hechiceros y las magas: el bosque de Amadís se troca en pampa, pero la errancia laberíntica es muy similar. Habilidades ecuestres, hospitalidad, retos y duelos completan este mundo de caballería, con su trasfondo de fatalismo, ya esbozado: «Suerte, suerte, no hay más que mirarte a la cara y aceptarte, linda o fea, como se te dé la gana venir».

Sólo Don Segundo está más allá de este fatalismo. El ha vuelto de la muerte, como héroe ya iniciado, suerte de Tiresias de las pampas, que ha pasado por alto la experiencia del dolor y sólo se queja de impotencia física. Ha renunciado al deseo, muerto él mismo como su deseo, entregado a su oficio de revelador de lo consabido.

Las enseñanzas del maestro se sostienen en un no expreso decreto de distinción, en que va envuelta la condición de futuro propietario del educando. Como Silvio Astier, Fabio Cáceres se aleja de su condición nativa, esta vez por mandato de su padre inexistente. Pero el maestro, a su vez, ahonda esta sensación de desmarcarse continuamente, y así es como desaparecen los amigos y compañeros, y hay la constante advertencia de no ser como los negros ni como las mujeres. A éstas se las suele denominar como si fueran de otra raza: «chinitas» (y más pequeñas que el nombrador: se las menta en diminutivo).

Como corresponde a un mundo caballeresco, de excluyente varonía, la mujer es vista en una perspectiva de enemistad y peligro.

> ¿Pa qué servían las mujeres? Pa que se divirtieran los hombres. ¿Y las que salían fieras y gritonas? Pa la grasería seguramente pero les andaban con lástima.

El varón busca en la hembra el olvido de su cuerpo (el de ella) y la demostración de su fuerza, lo mismo que con respecto a los animales, la destreza en el manejo de los instrumentos de dominación. La mujer que domina por el sentimiento produce en el hombre la «flojera», que es lo contrario a la dureza en que se basa la ética gauchesca. Es la tentadora bíblica, que pone a prueba la eficacia de la moral masculina. La separación entre Don Segundo y el mundo femenino es total.

El narrador se enamora de Paula, fugazmente, mientras convalece, o sea cuando está debilitado. Recuperadas su fuerza y su libertad, se marcha con su maestro. Es indigno del buen varón acuchillarse por hembras y ocultar la cara como una mujer. «Gracias a Dios nos sos mujer» sentencia Don Segundo.

Terminada la iniciación, el educando es devuelto a su lugar de origen, donde se entera de que su padre es Fabio Cáceres, que ha muerto, lo ha dejado propietario de campos y tutelado por Don Leandro Galván.

Su identidad cambia bruscamente. Se siente muerto y recién nacido. Es lo propio de las iniciaciones: muerte y renacimiento, palingenesia y aceptación. Al principio, Fabio (que entonces es nombrado por primera vez en el relato) no acepta la nueva identidad, deja la casa solariega vacía y duerme con los peones. Pero luego advierte que es distinto (las enseñanzas de la distinción, de lo «distinguido» causan su efecto). Cambia de traje, aprende a mandar y acepta los cumplidos de los comerciantes del pueblo, que ya no ven en él al pícaro de antaño ni al mostrenco del principio. El nuevo maestro será Raucho, el campesino letrado, síntesis del cajetilla (repipi) y del gaucho. Se completa el ciclo educativo del héroe: *guacho-gaucho-raucho*. Se cumplen los primeros viajes a Buenos Aires y el proyecto de amores serios, como de propietario. Y se cumple la moraleja mayor de la novela: que antes de ser dueño de un campo en los títulos de propiedad, el estanciero ha de ser dueño íntimo de la pampa de Dios (sic) por medio del aprendizaje de su ciencia infusa.

La historia termina con la partida de Don Segundo, cuyo destino es partir, andar

errante de un sitio a otro. Fabio no lo reconoce como un igual, porque no lo es, ni como un maestro, pues cumplida la iniciación, nada tiene que enseñarle en su nueva vida. «Sombra» dice el narrador, acaso viendo que el resero es la sombra que proyecta. El propietario ahora es él. Luego vienen unas confesiones que «un hombre nunca hace», o sea el silencio.

Así como la novela picaresca es un novela iniciática caballeresca en términos de parodia, *El juguete rabioso* es al *Lazarillo de Tormes* lo que *Don Segundo Sombra* es, por ejemplo, a cualquiera de las versiones de Sir Perzeval o Parsifal.

Como Lázaro, Silvio Astier es un hijo de nadie que, a traves de siete maestros (parodia de las siete artes liberales, el trivio y el cuatrivio de la educación medieval) alcanza un estado social que el término del relato convierte en fijo. Pero, desarrollado en un medio de marginación y con roles sociales muy débiles e inestables, el aprendizaje del educando se hace en el mundo del vicio y el delito, en lugar de hacerse en el mundo de la norma y la virtud.

Dijimos que Silvio quiere ser escritor y prueba de ello es que narra su historia en primera persona. El primero de sus maestros, lógicamente, es quien lo inicia en la lectura de los libros modélicos, los folletines de aventuras. Es el zapatero andaluz que actúa como mediador entre el texto primordial y el texto primario, que es su reproducción paródica.

El segundo maestro es Enrique Irzubeta, alias el Falsificador. Organiza una banda de ladronzuelos llamada *Los Caballeros de la Media Noche* (lo caballeresco y lo nocturno, unidos al delito, son la irrisión de la logia caballeresca y sus mecanismos herméticos de cooptación). Con ellos, Silvio aprende a fabricar armas y razona: «La convicción de haber creado un peligro obediente y mortal me enajenaba de alegría».

Gente bien venida a menos, emparentada con personajes del gobierno que protegen sus trapacerías, los Irzubeta son maestros en los valores del dinero que no se troca por trabajo, e inculcan a Silvio el desprecio señoril por el esfuerzo del asalariado. El dinero robado.

> ...no era dinero vil y odioso que se abomina porque hay que ganarlo con trabajos penosos, sino dinero agilísimo, una esfera de plata con dos piernas de gnomo y barba de enano, un dinero truhanesco y bailarín, cuyo aroma, como el vino generoso, arrastraba a divinas francachelas.

El pícaro se regocija por la eficacia de su disfraz social (de nuevo, la separación del rol efectivo): «...sombríos y gozosos de nuestra impunidad ante la gente, que no sabía que éramos ladrones».

El aprendizaje produce frutos teóricos. Veamos uno: «Qué regocijo nos engrandece las almas cuando quebrantamos la ley y entramos sonriendo en el pecado».

Entre el lumpen, la única solidaridad viene de afuera. Es la solidaridad de los pícaros en el calabozo y la de Silvio con Enrique, acosados en una galería por los disparos policiales.

> Yo tenía al perseguido entre mis brazos, su cuerpo tembloroso de espanto contra mí, y una misericordia infinita me inclinaba hacia el adolescente quebrantado.

El tercer maestro es el librero Don Gaetano, en cuyo negocio entra Silvio a trabajar a los quince años, por inducción de la madre. El librero y su mujer son como sus padres iniciáticos y lo introducen en la caverna infernal de la librería, donde hay un módico demonio, el viejo llamado Dío Fetente.

El aprendizaje como asalariado resulta un rechazo por tal condición, pues Silvio entiende que el trabajo no lo llevará a la riqueza.

> ¿Y para vivir hay que sufrir tanto?... todo esto... tener que pasar con una canasta al lado de espléndidas vidrieras... Yo nunca sería como ellos... nunca viviría en una casa hermosa y tendría una novia de la aristocracia... Pensaba en las fiestas a que ellos asistieron, las fiestas de la ciudad, las fiestas en los parajes alborados con antorchas de sol en los jardines florecidos y de entre las manos se caía mi pobreza.

Como clave de su rechazo al mundo del trabajo, está la escena en que Silvio intenta incendiar la librería, intento que fracasa pero que lo separa de la vida proletaria.

El cuarto maestro es un capitán del Ejército. En esta etapa, Silvio se acerca al mundo de la ciencia y de la técnica. «Eso es lo que necesita el ejército argentino» —comenta el maestro—. «Jóvenes que quieran estudiar». No obstante, el educando es sospechoso de anarquismo, porque junto a los libros de ciencia están sus lecturas de Baroja, Dostoievski y Baudelaire.

Si, en medio de sus miserias de jornalero, Silvio pensaba en ser «lindo y genial, vestir uniformes resplandecientes y ser taciturno», ahora, en el Ejército, se cumple su ideal heroico y genialoide:

> Cruzaba las tinieblas, saltaba los alambrados, estremecido de un coraje sonoro. Más que nunca me afirmaba la convicción del destino grandioso a cumplirse en mi existencia. Yo podría ser un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole... Lo que yo quiero es ser admirado por los demás, elogiado por los demás ¡Qué me importa ser un perdulario!

Este ideario de excepcionalidad y dominio, de saltarse las reglas y alcanzar el triunfo y sus anomalías áureas, acerca a Silvio al plexo de valores del montante fascismo de su época. Irrisión de su paso por la milicia, un «acomodado» (enchufado) lo desplaza y el mundo heroico se rebaja a mera intriga burocrática.

El quinto maestro es un homosexual histérico, con quien Silvio comparte una noche en una pieza de hotel. Aquel le paga para que presencie su actuación de travestismo, en que recita un texto donde asume el rol de la mujer, aunque no permite ni siquiera que Silvio lo toque. Encanallado por el dinero, el muchacho sale a la calle y arroja un cigarrillo encendido dentro de un zaguán donde duerme un vagabundo.

El sexto maestro es un oficial de un trasatlántico de lujo, en el cual Silvio quiere emprender un viaje iniciático (tan argentino) a Europa. Pide trabajo a bordo, no lo consigue y monta un suicidio histérico, que le permite ser devuelto a su casa. «No tengo que morir pero quiero matarme» es la ambigua declaración teórica del suicida histérico.

El señor Monti, dueño de una papelera, es su séptimo maestro, que lo encauza nuevamente, tras un recaída en el mundo materno y doméstico del proletariado, por los caminos del trabajo y el salario. Silvio trabaja, efectivamente, pero su fantasía vuelve

a remontarse al dannuziano rol del manfichista heroico: «... un Dios hecho con pedazos de montaña, de bosques, de cielo y de recuerdo, un Dios poderoso y comprensivo».

Cumplido este ciclo de siete grados en el aprendizaje, llegamos ahora a la parodia de la iniciación. El escudero se recibe de caballero y sus espuelas de oro son una ceremonia de traición y deslealtad para su compañero el Rengo (el Cojo), antiguo carrero baldado que recorre los mercados quedándose con las sobras de las matanzas (cascos) para venderlos al menudeo. Es el maestro del amor y la juerga, bailarín, amado por las mujeres de sus barrios, aficionado a los juegos de naipes, etc. Con su amante, una ex-sirvienta, organiza un robo, pero Silvio lo denuncia y el Rengo y la mujer van presos.

De algún modo, Silvio ha asumido correctamente las enseñanzas del Rengo, que planea usar a la mujer «como una llave» (sic), para luego disfrazarla de hombre y llevarla al Norte, con el producto del robo.

> Toda la canalla codiciosa de dinero se complacía en la granujería del Rengo, en la desvergüenza del Rengo y el Rengo olímpico, desfachatado y milonguero.

En el diálogo final con el ingeniero Vitri, que personifica al mundo de la ley que el lumpen, finalmente, acepta como el único válido, Silvio sigue parodizando su rol heroico: «Seré hermoso como Judas Iscariote. Toda la vida llevaré una pena. La angustia abrirá a mis ojos grandes horizontes espirituales».

El recuerdo del Rengo lo llena de admiración y su fantasía es que el Rengo vuelva a aparecer para escupirle en la cara por su traición, lo cual también es bello y regocijante. Vitri le promete un trabajo en el Sur (lo opuesto al Norte donde pensaba escapar el Rengo), un paisaje «donde hay nubes, hielos, montañas». Es un final armonioso donde, de algún modo, todo está en su lugar: el orden y la traición, la cuota de felonía que hace falta para que impere la ley. Vista desde la óptica del lumpen, la ética dominante es una moral del cambalache, del todo vale y sálvese quien pueda, que podemos rastrear con abundancia de ejemplos en los tangos de la época. De nuevo: una ética del arribismo, el individualismo competitivo y la insolidaridad, propia de una sociedad de inmigrantes que no hallan una clase dominante con valores firmes y tradicionales, a la manera de la sociedad norteamericana, por ejemplo.

Las fábulas de Güiraldes y de Arlt cuentan dos historias de adolescencia que se interrumpen al alcanzarse la edad de la razón. Es como si se escamoteara la madurez del personaje. Esto ocurre en otros significativos textos argentinos de nuestra época. Ocurre en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato, con un final parecido al arltiano (el muchacho marcha al Sur, mundo puro y helado donde rigen los valores del trabajo), en *Los ídolos* de Manuel Mujica Láinez, en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, en *Rayuela* de Julio Cortázar (aquí Oliveira no puede salir del hechizado mundo de los valores adolescentes). Bastardía, fatalismo social, ética de la humillación, individualismo, fascinación por lo marginal, adolescencia. Queden apuntadas las direcciones de una futura reflexión sobre lo imaginario argentino en este medio siglo.

BLAS MATAMORO



Don Segundo: Razón y signo de una forma narrativa

Un breve repaso de la bibliografía crítica sobre *Son Segundo Sombra* revela un sinnúmero de enfoques e interpretaciones que, sin duda, contribuyen al mejor conocimiento del proyecto estético de Güiraldes a la vez que testimonian el interés y la popularidad que este texto ha despertado en los últimos cincuenta años. Desde el tratamiento de cuño junguiano según el cual la actuación del héroe juvenil se reduce a la arquetípica búsqueda del padre y del descubrimiento edípico de la madre-pampa, [1] hasta la postulación de la novela como proyecto y exégesis de una literatura nacional argentina,[2] una buena porción de estos estudios reconocen explícita o implícitamente la estructura de viaje que informa el discurso novelesco en su totalidad. Un común denominador que parece dominar el pensamiento crítico es el de ubicar esta obra en la categoría del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, el sistema narrativo que se afirma en el desplazamiento de lo que no está formado hacia lo que se llega a constituir.

Tal aspecto de la novela de Güiraldes, sin embargo, no ha sido suficientemente elaborado [3]. Este trabajo se propone estudiarla dentro de la categoría general del *bildungsroman* con la intención de desentrañar las razones que llevaron a su autor hacia la elección de tal forma narrativa. Para cumplir con este objetivo se hace necesario destacar tres aspectos fundamentales: 1) el programa estético en que se apoya la novela; 2) la función del punto de vista y de la doble instancia narrativa, que refuerzan ese programa estético y que actúan como fuerza organizadora del discurso; 3) la representación del mundo que emerge de la ficción de Güiraldes.

1. Desde sus inicios en la literatura europea de fines de siglo XVIII, el término *bildung* denota la iniciación o construcción de destinos individuales dentro del marco de una sociedad ya establecida o en vías de establecerse. Es por definición una literatura didáctica, en el sentido en que habla Kayser de novela de formación: es decir, la que muestra el tránsito a una madurez definitiva de acuerdo con las disposiciones íntimas en que el protagonista ha desarrollado sus capacidades en un todo armónico [4]. De es-

[1] A. CHAPMAN. «Pampas and Big Woods: Heroic Initiation in Güiraldes and Faulkner», *Comparative Literature,* 11 (1959), 61-77.

[2] ANTONIO PAGÉS LARRAYA. «*Don Segundo Sombra* y el retorno», *Cuadernos Hispanoamericanos,* LI (1954), 275-285.

[3] Sara M. Parkinson se interesa en el tema de *Don Segundo* como novela de formación, pero sólo parcialmente. Su tesis es que la novela de Güiraldes comienza mostrando características de la novela picaresca clásica, para luego convertirse en *bildungsroman.* Ver SARA M. PARKINSON DE PAZ. «*Don Segundo Sombra:* de novela picaresca a *bildungsroman*», en *La picaresca: orígenes, textos y estructuras,* Manuel Criado de Val (Ed.) (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979), 1129-1136.

[4] OSCAR TACCA. *Las voces de la novela* (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1973), 142.

ta definición se desprenden ciertas implicaciones de importancia. Por un lado, el subgénero intenta transferir a la sociedad adulta los poderes especiales del iniciado, generalmente un joven cuya educación formal ha llegado a su fin. Por otro lado, alienta en el subgénero la intención de proveer una sólida cultura individual que cuando menos regenere las instituciones sociales o las tradiciones culturales. Es por lo tanto inevitable que este tipo de ficción, al menos tal como se da en sus inicios románticos, conlleve el signo de reconocimiento o culto a la niñez y adolescencia en razón del potencial regenerativo del héroe. No obstante es imprescindible subrayar el hecho de que una sociedad que acentúa la adolescencia como una etapa separada de la experiencia vital del individuo, busca en realidad recalcar ciertos valores «adultos» a la vez que insistir en que la adopción de éstos es necesaria para la integración total y coherente en el tipo de sociedad predominante [5]. El verdadero centro del ***bildungsroman*** se halla entonces en la tensión que existe entre la adquisición de madurez interna por parte del héroe y su necesidad de adoptar los valores del mundo adulto a la vez que los requisitos de la existencia social.

Para ampliar los rasgos que definen al héroe típico del ***bildungsroman*** y para precisar los parámetros del género, es necesario recordar que este héroe combina varias tradiciones literarias ya establecidas, como las del héroe recalcitrante de la alegoría moral, que debe diferenciar entre las varias caretas del vicio y de la virtud; o las del héroe renacentista que busca su realización individual. Se debe recordar además que los antecedentes del subgénero son la novela picaresca y la autobiografía romántica, y que el común denominador de los tres es la iniciación del joven en el mundo adulto, sobre todo el costo de esta iniciación tanto para el aprendiz que la experimenta como para la sociedad que la dirige o conduce. De ahí que el crecimiento de un solo individuo, elemento organizador de este tipo de novela, a menudo metaforiza la experiencia total o las aspiraciones de una generación frente a una serie de condiciones sociales e históricas concretas. Tanto la autobiografía como el ***bildungsroman*** implican que el grado en que se afirma la vida individual no es de menos importancia que el grado en que se afirma la vida cultural.

Es esta relación simbiótica entre vida individual y vida cultural lo que nos obliga a enfocar el ***bildungsroman*** desde una perspectiva historicista. Es decir, hay que examinar la producción de este tipo de texto dentro del contexto histórico que lo determina. Como afirma Richard Terdiman en su estudio sobre la novela de aprendizaje francesa del siglo diecinueve, «es ya un lugar común destacar que los escritores que crean estos textos ***(bildungsroman)***, la conciencia artística de la cual estos emergen, no eran independientes del proceso cuya producción se encontraba descrita en los textos mismos [6]. El ***bildungsroman***, como hemos dicho, dramatiza el conflicto entre interioridad y experiencia, «homo interior» y «homo exterior» y por lo tanto ambos elementos del binomio, el individuo y su medio, son igualmente indispensables en el texto de aprendiza-

[5] RUTH BENEDICT, *Patterns of Culture* (Boston and New York: Houghton and Mifflin Co., 1934), 23-30.
[6] RICHARD TERDIMAN, «Structures of Initiation: On Semiotic Education and Its Contradictions in Balzac», *Yale French Studies*, 63 (1982), 200.

je. Es en función del conflicto aludido que el género exhibe la disonancia que surge de una existencia ambigua, reflejando un proceso que fluctúa entre los signos de la aprobación de lo real y su denuncia, entre la complicidad y el rechazo. Al elaborar un discurso de socialización y poner en evidencia el mecanismo de reproducción cultural que forma al individuo en circunstancias históricas concretas (el elemento constitutivo central del *bildungsroman)* la novela de aprendizaje registra elementos fundamentales a la vez que contradictorios de su cultura dentro del mismo espacio discursivo [7].

Esta tendencia a describir el intercambio entre la experiencia individual y la esfera cultural en la que el «yo» se descubre, se define y finalmente se realiza (lo que los alemanes denominaron *bildung* y los franceses *formation)* reúne por lo general dos tipos de texto que se entrecruzan y se separan pero que finalmente van hacia un desenlace común: a) un texto de aprendizaje, que es a su vez una exploración y reflexión interna sobre el *Weltbild,* el ambiente social y la existencia y funcionalidad de sus instituciones y procesos; y b) un texto de consolidación y afirmación de los valores hacia cuya adopción se dirige el aprendizaje y que a la vez es dirigido por éstos.

En términos del concepto del aprendizaje mismo cuyo proceso se textualiza en este tipo de ficción, el discurso del *bildungsroman* se concibe como un acto de nombrar y catalogar elementos de la realidad, es decir, institucionalizar un conocimiento que habrá de permitirle al actante sobrevivir o dominar un sistema social y cultural determinado. Richard Terdiman, citando a Lotman y Uspenski, se refiere a un comportamiento semiótico que define al héroe en el nivel experiencial. El *bildungsroman* registra un aprendizaje de los signos de un sistema cultural, ya sea emergente, o en vías de desaparición, que busca ser rescatado y reactualizado. En una sociedad en que la razón de ser, el sentido o significado de ésta pierde su transparencia y por lo tanto la confianza en sí misma, la novela de aprendizaje ofrece no sólo la oportunidad de búsqueda sistemática de significado, sino también la posibilidad de aprehensión o internalización de los significantes [8]. Es por esto que la novela de aprendizaje que, en términos de la historia de la literatura universal, tiende a emerger en un momento de transición o de crisis en el plano histórico, representa una aguda toma de conciencia de la naturaleza codificada de la vida social, y es por esto que el discurso literario, en su dimensión conceptual, privilegia las diversas prácticas del signo: nombrar, designar, clasificar y jerarquizar.

En consecuencia de lo anterior es posible reconocer en el paradigma de aprendizaje, núcleo del *bildungsroman,* una estructura bipolar constituida por un iniciador y un iniciado en cuya relación se verifica un nexo predeterminado y un proyecto dirigido de movilidad social. Subrayamos además, siguiendo a Bourdieu y Passeron, que la práctica de inculcar significados provenientes de significantes sociales —la práctica de la enseñanza— tiende a legitimizar el sistema social en que se inscriben tales significantes [9].

---

[7] Ibid.

[8] Ibid., 206.

[9] Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron, *Reproduction in Education, Society and Culture,* Trad. de Richard Nice (London: Sage, 1977), 4-7.

Habiéndonos referido al clásico conflicto que afecta al joven héroe del ***bildungsroman*** debemos ahora precisar aún más este aspecto. El paradigma nuclear de la novela de aprendizaje, según Georg Lukács, es el proceso de formación de un individuo problemático quien, guiado por la experiencia vivida de un ideal, marca una trayectoria de reconciliación con la realidad social y concreta. La reconciliación de que habla Lukács no puede ser de manera alguna el resultado de una armonía preexistente en el comienzo [10]. En *Don Segundo Sombra* tal trayectoria se encuentra en el desarrollo de la experiencia de Fabio, que parte desde la condición de «guacho» (huérfano o bastardo) hasta llegar a su estadio final que es la experiencia vivida de un ideal. No hay duda de que su integración final a la sociedad estanciera se verifica mediante un proceso de educación en la que los ideales, latentes al comienzo y más tarde experimentados, juegan un papel central en la narrativa. Hay en Fabio, desde su infancia, una perfecta correspondencia entre su interioridad y su ideal de vida gaucha, la cual, por cierto, se contrapone a la vida de patrón. De ahí el juego de metáforas que articula el enunciado desde el comienzo de la novela: la casa (de las tías) es la prisión, mientras que la calle es la libertad. En las palabras de Fabio: «la calle fue mi paraíso, la casa mi tortura.» [11].

Fabio tiene unos catorce años al abrirse la novela y el narrador recuenta en primera persona momentos de su niñez. Separado de su madre y consciente de su condición de bastardo, Fabio es transportado a la casa de las tías «so pretexto de que debía ir al colegio» (p. 11). Como astuto reconocedor de la hipocresía familiar, así como de la insignificancia de la educación formal, Fabio busca y encuentra satisfacción momentánea a sus deseos de libertad en la calle pueblerina. Se dedica entonces a ganarse la vida, aunque precariamente, gastándoles bromas a los personajes de la farándula. La estructura novelística en este momento consiste de una serie de aventuras más o menos inconexas y no la narración unificada de una vivencia que se va desarrollando en la interacción de relaciones personales [12]. Aunque Fabio parece totalmente integrado a una nueva forma de vida que apunta hacia la delincuencia futura, sus palabras registran grandes vacilaciones: «Esto que a algunos los hacía mirarme con desconfianza, me puso en boga entre la muchachada de mala vida, que me llevó a los boliches convidándome con licores y sangrías a fin de hacerme perder la cabeza, pero una desconfianza natural me preservó de sus malas jugadas» (p. 14). Dada la evidente capacidad de autoanálisis desplegada en estas palabras del niño Fabio, anotemos al pasar que éste es el primer asomo de la voz autorial que habrá de alternar constantemente con la voz protagonista en la novela, y que esa «desconfianza natural» no es sino la futura condición de Fabio, presente siempre en el texto para alejarlo de la mala vida. En el plano de los actantes, la figura protectora de Don Fabio Cáceres, personaje-tipo que incorpora los polos extremos del «crecimiento» de Fabio; Don Segundo Sombra, padrino y guía; y, finalmente, Don Leandro Galván, tutor de Fabio, operan temática y estructuralmente, con igual función en la narrativa.

---

[10] GEORGE LUKÁCS. *The Theory of the Novel*, trad. de Anna Bostock (Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 1971), 132-134.

[11] RICARDO GÜIRALDES. *Don Segundo Sombra* (Buenos Aires: Editorial Losada, 23.ª ed., 1966), 12. Las citas paginadas en nuestro texto se refieren a la misma edición.

[12] PARKINSON DE PAZ, p. 1130.

Este primer segmento, constituído entre los capítulos I-X de la novela, y que comienza como hemos visto con un resumen sucinto de la niñez de Fabio, va articulando un movimiento paulatino hacia el reconocimiento del mundo exterior. Fabio, ahora como mensual de la estancia de Galván, se limita a observar tanto los gestos y actitudes de su padrino, como los papeles desempeñados por sus iguales, Goyo, Horacio, Pedro Barrales y Valerio. En la medida en que avanza la narración, entre los capítulos XI y XXIV, se va ampliando el mundo de las relaciones sociales del joven, así como el panorama de las actividades del gaucho. En este segundo segmento, sin embargo, se verifica un cambio importante en Fabio: de observador pasa a ser gradualmente actor de los hechos, y su dependencia de otros y, en especial de Don Segundo, va disminuyendo. Fabio no necesita la ayuda de su padrino ni en el rodeo ni en la lucha con el toro (Capítulo XVII); más tarde, cuando Fabio demuestra su habilidad como domador, es a él y no a Don Segundo a quien el capataz propone contratar (Capítulo XXII). No hay duda de que aquí Fabio es un gaucho más maduro que al principio; sin embargo, su formación no es completa. Es decir, que sigue moviéndose con altibajos hacia la madurez definitiva. Esto aparece indicado en el texto en varias formas. Por un lado, todavía comete errores que traducen una falta de experiencia y hasta un cierto comportamiento pueril: su naciente relación con Paula (capítulo XIX) lo involucra en una pelea de cuchillos con Numa y tiene que abandonar vergonzosamente el rancho de Don Candelario; en el capítulo XX, Fabio, sin experiencia en el juego, pierde su tropilla al apostar contra un evidente veterano de la farándula hípica de la zona. Por otro lado, Don Segundo sigue funcionando, a ratos, en su papel de mentor. El propio Fabio, como domador ahora, admite en el capítulo XXIII: «Yo era casi un instrumento en manos de mi padrino, que me guiaba a cada gesto» (p. 159).

A pesar del evidente desarrollo de Fabio, le queda al padrino la tarea de ayudar al muchacho a que venza una dificultad final, a que entre en la última etapa de su crecimiento. La índole de esta última fase se había anunciado ya durante un momento de alucinación que experimenta Fabio al reponerse de las lesiones sufridas en el encuentro con el toro bravo. En aquel momento (capítulo XVIII) había soñado estar de nuevo en la estancia de Galván, donde éste le dice: «Ya has corrido mundo y te has hecho hombre, mejor que hombre, gaucho. El que sabe los males de esta tierra por haberlos vivido, se ha templao para domarlos. Allí te espera tu estancia y, cuando me necesités, estaré cerca tuyo. Acordate...» (p. 120). Se confirma este presentimiento al llegar Pedro Barrales (XXV) con una carta de Galván informándole el fallecimiento de su padre, Don Fabio Cáceres, cuyo nombre y propiedad hereda. Ahora, por última vez, se impone Don Segundo, quien al consentir en acompañar al joven, consigue que abandone la vida de resero. La última fase del desarrollo de Fabio se constituye en los tres últimos capítulos, que representan el tercer segmento de la novela. En el último capítulo, el narrador repasa unos tres años de su nueva condición de estanciero y su progreso con relación a la trayectoria iniciada unos catorce años atrás [13].

[13] CEDOMIL GOIC. *Historia de la novela hispanoamericana* (Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), 169.

Lo anterior es un resumen que nos permite fijar globalmente la trayectoria del crecimiento de Fabio. Pasemos ahora a hacer una interpretación de los hechos narrados a la luz de las observaciones iniciales sobre el género que nos ocupa. En los primeros dos segmentos de la novela se incluyen una serie de episodios que definen la vida gauchesca reducida a la labor asalariada, donde abundan referencias de matiz costumbrista a los pasatiempos predilectos del hombre de la pampa. Estos dos segmentos constituyen, por lo tanto, el aprendizaje de Fabio en las labores del mensual y en el comportamiento general del gaucho. Es, en suma, la aprehensión del código socio-cultural que rige el mundo y que Fabio busca incorporar.

Junto a la representación del mundo en sus relaciones laborales, el texto recoge aquí un vasto código lingüístico que el joven Fabio habrá de incorporar como etapa crucial de su aprendizaje. Evidencia el discurso, asimismo, un metalenguaje caracterizado por el arcaísmo y las más variadas formas de la expresión rural argentina, que busca ser descifrado y finalmente internalizado. Retomando el planteo de Lotman y Uspenski, los textos literarios que están inscriptos en períodos de cambio social o de transición, o que emergen de éstos, se caracterizan generalmente por una intensificación de lo que estos críticos denominan el «comportamiento semiótico»: una aguda toma de conciencia de la naturaleza codificada del mundo social, acompañado de un registro lingüístico que lo designa y lo clasifica [14]. La intención autorial de este procedimiento en *Don Segundo Sombra* es evidentemente la de objetivar el complejo proceso significatorio del lenguaje en su uso social, determinado éste por el momento histórico, la actividad laboral en que se inscribe el lenguaje y la mentalidad particular que queda así articulada. El aprendiz Fabio, objeto o vehículo de un ejercicio estético-espiritual de rescate de un mundo en desaparición, se convierte en estos segmentos de la novela en sujeto de la exploración y apropiación de todas las coordenadas; en particular, las coordenadas lingüísticas que rigen el mundo representado. La siguiente observación de Terdiman subraya este procedimiento típico de la novela de aprendizaje: [15]

> The textual mechanism for exploring these complexities is at the heart, precisely, of the *roman d'education,* since its project is really to gain an understanding in the manner by which codes and signs in the social world are constituted, transmitted, and manipulated, and of the consequences of such social operations. It is in the structure of initiation, in that process by which significations for the first time objectify and make themselves explicit, that the sign as a comprehensible content of the social world is most clearly perceived and most adequately conceptualized.

La experiencia y significación del mundo son, por consiguiente, los núcleos semánticos que definen el desarrollo de Fabio en estos dos primeros segmentos de la novela, así como los elementos que determinan la estructuración del texto. Si por un lado la experiencia gauchesca de Fabio, claramente paulatina para mostrar las dificultades de todo crecimiento, representa la «experiencia vivida de un ideal» según la caracterización de Lukács anteriormente citada, el reconocimiento y codificación del mundo exterior cons-

---

[14] Yuri M. Lotman y Boris Uspensky, «On the Semiotic Mechanism of Culture», *New Literary History,* 9:2 (Winter, 1978), 211-212.

[15] Terdiman, p. 212.

tituyen el metatexto necesario para la elaboración y aprehensión de las estructuras definitorias de un sistema cultural determinado. En cuanto al desarrollo de Fabio, los dos primeros segmentos, diferenciados tanto por la transformación del aprendiz de *observador* a *actor* como por su gradual independización de don Segundo, personificación del ideal de vida gaucha, constituyen los requisitos esenciales para su entrada en la fase final de la trayectoria.

Esta fase final, representada en los tres últimos capítulos de la novela, constituyen la aceptación de Fabio de sus bienes heredados y, por lo tanto, el retorno definitivo a la casa. La casa es, de momento, la estancia de Galván, tutor de Fabio, donde se llevará a cabo el término de su formación. El texto mismo refleja esta nueva etapa del aprendizaje. Desde el punto de vista lingüístico, la disglosia patente en el enunciado, o sea la radical distinción entre el habla aprendida en la calle y la lengua escrita (dos lenguas que tienen funciones sociales claramente diferenciadas), da cuenta del desarrollo y de la transformación de Fabio. En este segmento de la novela desaparecen casi totalmente las formas coloquiales del habla y el lenguaje se vuelve culto y conceptual.

En esta última etapa educacional, de sujeto de la acción interna Fabio pasa a ser objeto que se mira a sí mismo desde afuera. El joven verbaliza sus experiencias, ya no como acciones inmediatas sino como productos de la memoria: «No recordaba haber hablado nunca tanto y hasta me parecía que, por primera vez, pensaba con detenimiento en los episodios de mi existencia. Hasta entonces no tuve tiempo... Me dejaba ir hacia dentro de mí mismo, serenándome en la revisión de lo que fue» (p. 181). Recurriendo a la útil distinción de Jakobson, retomada por Todorov, se puede señalar que Fabio, como entidad, se sitúa no en el plano enunciado sino en el de la enunciación [16]. Desde el punto de vista del acto cognoscitivo un nuevo código de aprendizaje domina ahora el texto. Fabio se inicia en las lecciones sobre el manejo de la estancia; «sufre» la deferencia en el trato de los antiguos compañeros de la campaña y de los que lo conocieron como «guacho», y que ahora lo reconocen como señor; se instruye en la vida capitalina mediante sus constantes viajes a Buenos Aires y adquiere un refinado gusto literario. Lo dirigen en esta nueva operación don Leandro Galván, representante en vida del difunto Fabio Cáceres, y Raucho, el «cajetilla agauchao», modelo de vida futura de Fabio que ha estado siempre presente en esta narrativa del aprendizaje aprendido, como quedó anotado en aquella revelación onírica del capítulo XVIII: «Andá no más. Allí te espera tu estancia» (p. 120).

El último segmento de la novela nos remite, también, a otra serie de constantes del ***bildungsroman*** que habíamos anunciado en las páginas iniciales: en Fabio, el acatar su destino de patrón no está libre de tensiones, indecisiones, y hasta desgarramientos. Al recibir la noticia de su herencia, la reacción inmediata del joven protagonista es de rechazo, pero las palabras de don Segundo lo obligan a la aprobación: «Tu padre era un hombre rico, como todos los ricos, y no había mal en él. Y no tengo otra cosa que decirte, sino que te queda mucho que aprender» (p. 173). Asimismo, la aseveración mística que da término a la novela y al aprendizaje de Fabio («Me fui como quien se desangra»)

[16] TZVETAN TODOROV. *Qu'est-ce que le structuralisme?* (París: Seuil, 1968), 108.

revela tanto el grado de compromiso con la vida que abandona como la determinación de abandonarla. La lección aprendida fluctúa, por tanto, entre los signos de la aprobación y la renuncia. El carácter regenerativo del héroe se hace patente al querer mantener el vestuario de campo y pedir comer en la cocina de los peones. Es el intento de reconciliar una interioridad con la expresión concreta de la realidad, tema central de todo ***bildungsroman*** según Lukács. Pero las cartas están jugadas desde el comienzo, y el proceso de institución (o constitución) de un conocimiento conlleva en la práctica social su correspondiente destitución. La trayectoria iniciada llega irrevocablemente a su fin. La integración a la sociedad adulta, aunque gradual y fundamentalmente problemática, se consolida.

2. Entre las formas de organización del discurso del ***bildungsroman*** hemos querido destacar, hasta el momento, la estructura de viaje, de continuo movimiento hacia la madurez del héroe, y su corolario la idea del aprendizaje dirigido, es decir, una estructura mental predeterminada que informa el discurso en su totalidad. En el nivel del enunciado y, específicamente actancial, reconocimos una serie de personajes cuya función primaria es la de guiar las acciones del héroe, así como velar por su protección. En este nivel de la configuración estética se impone por lo tanto el protocolo necesario de todo ***bildungsroman:*** la trayectoria del aprendiz junto a su(s) consabido(s) maestro(s). Asimismo, en el plano de la enunciación se verifica en *Don Segundo* una serie de procedimientos que por un lado refuerzan la sensación de trayectoria y por otro reconocen la existencia de una entidad superior que conduce al aprendiz.

La impresión de continuo movimiento se va reforzando en el texto, en primer lugar, por medio de la inclusión de vistazos retrospectivos. Durante las primeras páginas de la novela se nos condensa una secuencia temporal que nos lleva desde las memorias infantiles de la muerte de la madre del protagonista hasta el inicio de Fabio en la adolescencia, en que alcanza una cierta reputación de pícaro. El próximo segmento se constituye en los cinco años de gaucherías, junto a su padrino. En el último capítulo, Fabio repasa su condición de estanciero. Hacia el final de los segmentos dos y tres hay momentos de retrospección en que se intercalan situaciones referentes a experiencias anteriores. De esta manera se van puntualizando las transiciones necesarias del crecimiento, a la vez que se subraya la noción de movimiento continuo que determina la configuración estética de la obra. Quizás de mayor importancia para esta discusión sea el análisis de la voz o voces narrativas de las cuales emana el enunciado o los distintos enunciados en *Don Segundo Sombra.* Por lo general, los críticos que se han ocupado anteriormente de lo que llamaremos instancias o núcleos narrativos en *Don Segundo Sombra,* se refieren a «un narrador adulto quien verbaliza la experiencia sensorial y emotiva del protagonista» [17] o a «la historia del paso de la niñez a la madurez, recordada, refundida por la persona adulta, quen lleva en sí la historia sacramente, como la custodia lleva la hostia» [18]. Dejando de lado nuestras diferencias con lo anterior, que en cualquier caso

[17] Aristóbulo Echegaray, *Don Segundo Sombra, reminiscencia infantil de Ricardo Güiraldes* (Buenos Aires: Editorial Doble P, 1955), 43.

[18] Donald Fabian, «La acción novelesca de *Don Segundo Sombra*», *Revista Iberoamericana,* XXII (1958), 152.

se harán patentes en el resto de nuestra discusión, no hay duda que en *Don Segundo Sombra* presenciamos dos instancias narrativas: la de un Fabio-protagonista y la de un Fabio narrador que recuerda la experiencia.

El primer núcleo narrativo es el que emerge de la experiencia diaria, el que narra en primera persona la vivencia en el momento de su construcción; en el plano temporal se privilegia el presente, en el fraseológico el lenguaje popular, y en el espacial se narra desde adentro del mundo de las acciones. El crítico francés Gérard Genette denomina este tipo de voz narrativa «diegetique» o «intradiegetique», y su función es esencialmente temática en oposición a un narrador «extradiegetique», el cual, con función explicativa, se sitúa fuera del marco de las acciones y que, aunque ficticio, se dirige a un público real; es decir, existe en el mismo nivel del público. [19]

En *Don Segundo Sombra,* la segunda instancia narrativa se sitúa en el plano de la enunciación. En términos de Boris Uspensky, es un narrador ideológico o evaluador, entendido el término como el sistema general para conceptualizar el universo narrado. [20] Es, en otras palabras, el sistema normativo que el autor adopta para la organización de la narrativa, a partir del cual se percibe globalmente el universo narrado. En la novela en cuestión este narrador se expresa también en primera persona y, como tal, pone al lector en contacto directo, aunque mediatizado por la conciencia organizadora, con el mundo narrado, manteniendo así la coherencia de la representación. En contraste con la voz protagonista de la novela, cuya expresión se vierte hacia el exterior, en este segundo núcleo se privilegia el uso del pretérito y el lenguaje se vuelve más interno, poético a ratos. [21] Además de las evidentes diferencias entre ambas instancias narrativas en los niveles fraseológico y temporal, este narrador de Güiraldes hace sentir su presencia al dirigirse constantemente al lector con explicaciones sobre las costumbres de uso (por ejemplo, el caso del baile de Navidades, capítulo XI, en el que el narrador explica ciertos términos del medio a un lector implícito). Esta voz también se encarga de resumir, comentar o reflexionar sobre el pasado: «De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían almas de resero que es tener almas de horizonte». Por otro lado, el narrado exhibe claramente su conciencia de autor de la narrativa: «el gran hombre nos contaba fantasías, relatos y episodios de su vida con una admirable limpidez y gracia que yo he tratado de evocar en estos recuerdos». Por último, este narrador establece una relación de complicidad con su posible lector en la medida que hace comentarios y juicios sobre la conducta del aprendiz a los cuales Fabio-protagonista no puede tener acceso. En el rancho de don Sixto oímos el siguiente comentario de

[19] GÉRARD GENETTE. *Figures III* (París: Editions du Seuil, 1972), 238-240.

[20] BORIS USPENSKY. *A poetics of Composition* Trad. V. Zavarin and S. Wittig (Los Angeles: University of California Press, 1973), 8-10.

[21] En *Don Segundo Sombra,* este narrador, a veces, se expresa en presente. Según Boris Uspensky *(A Poetics of Composition)* la simultaneización ocasional de dos planos temporales ocurre en la novelística universal cuando el sujeto y objeto de la descripción son la misma entidad. Este procedimiento es también típico de la autobiografía como claramente explica Elisabeth W. Bruss en *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Changing Genre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976). En el género autobiográfico es frecuente encontrar que la esfera de acción y la esfera de contemplación se vuelven idénticas. El sujeto de la descripción a ratos se limita a las actividades pasivas de la observación, la memoria o la expectativa.

esa otra voz omnipresente: «Era como si (Fabio) hubiera presentido la extraña y lúgubre escena que iba a desarrollarse entre las cuatro paredes del rancho perdido». En la fallida experiencia amorosa de Fabio con Paula que culmina con una pelea de cuchillos y su salida definitiva del rancho de don Candelario, el narrador anticipa que «el pobre gauchito iba bebiendo veneno como agua bendita».

A lo largo de los dos primeros segmentos de la novela tenemos entonces un narrador que evalúa la conducta de otro(s) personaje(s) y que desde el punto de vista del mensaje permanece siempre en el primer plano de la conciencia del lector. Cuando el mundo se juzga a través de la mirada del personaje protagonista o cualquier otro personaje de la ficción, este juicio es con frecuencia reevaluado desde la segunda instancia dominante. El *sujeto* evaluador, así como su sistema de ideas, se convierten en *objeto* que es evaluado por y subordinado a la segunda voz narradora. Fabio y su experiencia del mundo se nos revelan no sólo en términos de su propio sistema de valores sino a través del sistema ideológico del narrador, estableciendo así una compleja red de oposiciones e identificaciones. A veces las instancias narrativas coinciden y en otros casos divergen, tanto en los planos temporal y espacial como en el ideológico.

En la medida en que el texto pretende ser una remembranza en primera persona de la niñez y adolescencia de Fabio-protagonista, es evidente que las dos voces narrativas que alternan en la novela están separadas por una diferencia de edad y de experiencia que autoriza a la segunda a tratar a la primera con una suerte de superioridad condescendiente e irónica. En *Don Segundo Sombra,* a partir de los ejemplos citados, el narrador se sitúa con frecuencia al margen de la acción del protagonista y desde su propio plano temporal adopta una visión retrospectiva que mira desde el futuro el presente de Fabio. Este narrador, entonces, sabe lo que el protagonista no sabe y debe aprender, y por lo tanto, cumple las funciones asignadas al dirigente: persuadir, calificar y evaluar.

Es importante notar sin embargo que en una narrativa que articula un proceso, tal como en la autobiografía o en el *bildungsroman,* las diferencias entre ambas voces van disminuyendo en la medida en que el héroe avanza en el aprendizaje de la vida. [22] Esta particularidad genérica se verifica en *Don Segundo Sombra* y se realiza, específicamente, en los tres últimos capítulos de la novela. Hasta ese momento, estos dos discursos aparecen yuxtapuestos, entrelazados y, con pocas excepciones, jamás se confunden: la voz del error y las vicisitudes no se identifican generalmente con la del conocimiento y la sabiduría. En estos primeros segmentos de la novela, como claramente explica Oscar Tacca, se evidencia, de un lado, un doble registro lingüístico y del otro, un doble relato de un mundo de la infancia ignorante de la verdad y de un mundo adulto que «sabe», un protagonista escindido en observador y observado, contemplador y contemplado, un ser que vive una aventura insegura, otro que evoca con seguridad y afán posterior de análisis. [23] A partir del capítulo XXV, y antes, en el XXIV, la fase final del aprendizaje, la dos voces se funden en un discurso único. La configuración novelística,

[22] Genette, p. 260.

[23] Tacca, p. 143.

de claras reminiscencias proustianas, es clara y coherente con el propósito del *bildungsroman:* el narrador conduce con precisión la historia de su héroe —su propia historia— hasta el punto en que el héroe se convierte en narrador.

En resumen, a pesar de que el narrador y protagonista son una misma entidad de la ficción, se pueden detectar dos tipos de discurso que alternan en la novela y que se diferencian tanto por el tipo de lenguaje empleado como por la distancia temporal frente a la experiencia narrada y el grado de conocimiento. Así tenemos un protagonista que participa y un narrador que ha participado, un Fabio inmaduro y un Fabio maduro, un iniciado y un iniciador, un aprendiz de la verdad relativa, un poseedor de la verdad absoluta. Esta alternancia figura, a nuestro parecer, como la fuerza motriz de la estructura composicional de *Don Segundo Sombra.*

3. Ahora bien, las preguntas centrales de nuestra discusión son las siguientes: ¿En qué medida este juego de perspectivas, esta doble instancia narrativa, afecta la composición y desarrollo de la novela de aprendizaje? ¿Qué consecuencias entraña, en términos de la intepretación total de la novela, esta relación entre los distintos discursos discutidos?

En primer lugar, para que el lector pueda ser testigo del conflicto básico que se articula en este tipo de novela y del ajuste final en la sociedad (pre) dominante debe conocer tres aspectos de la experiencia: la esencia ideal o interior del individuo, la realidad que confronta y la dialéctica resultante. El empleo de una doble perspectiva —la del protagonista en contacto directo con la realidad y la del narrador en primera persona que ofrece comentarios extemporáneos, que resume y evalúa— da cuenta del conflicto básico y del movimiento dialéctico, si es que existe en *Don Segundo Sombra.* En segundo lugar, la inestabilidad narrativa que surge de la alternancia de dos núcleos de información, de acercamiento y distanciamiento, de exteriorización e introspección, subraya el continuo movimiento desde la niñez hacia la comprensión adulta, a la vez que procura dar cuenta de las ambivalencias y transiciones propias del viaje.

Por otro lado, esta doble instancia narrativa en que se apoya el proyecto estético de Güiraldes responde, a su vez, a un proyecto ideológico igualmente evidente. A esto se han referido algunos críticos cuando hablan del «gaucho apatronado» (o en las palabras de Raucho, el «gaucho acajetillao» o «cajetilla agauchao») que evoca desde otra percepción del mundo un pasado que ha dejado de existir o que nunca existió. [24] Aquí es donde entran también las distintas posiciones críticas sobre la visión o representación mítica del mundo en *Don Segundo Sombra* en oposición a lo que podemos denominar una representación historicista. Es aquí, en la noción de aprendizaje dirigido y, aún más, aprendido, donde se pierde el aspecto dialéctico de la experiencia del aprendizaje. [25] Si por un lado el texto pretende mostrar a cada paso un movimiento

---

[24] EDUARDO ROMANO, *Análisis de Don Segundo Sombra* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), 43.

[25] Para precisar más este aspecto de la representación dialéctica de la experiencia del aprendizaje en la novelística hispanoamericana recomendamos la lectura de la novela corta del chileno ANTONIO SKÁRMETA titulada *Nopasonada* (Barcelona: Editorial Pomaire, 1980). En esta interesante novela, el protagonista resuelve el conflicto aludido entre *casa* y *calle* (de un lado, sus obligaciones con su familia chilena exiliada; del otro, el llamado de los amigos alemanes a la integración absoluta con el país recién adoptado) de una manera original y constructiva: sintetiza

dialéctico, intentando sintetizar dos experiencias de mundo para después abrirse hacia la construcción de un destino original, por otro, una evidente circularidad subyace el enunciado total. Pienso en el juego de oposiciones casa-calle en que puede fundamentarse el mundo de las acciones desde el comienzo. La oposición se resuelve, como ya sabemos, en una vuelta al primer término del binomio, convirtiendo la experiencia en un círculo, o quizás, en círculos concéntricos en cuanto la casa *final* dista mucho de la casa *inicial*. Esta circularidad se refuerza, como hemos visto, en el nivel de la enunciación donde el aprendizaje del héroe no sólo es meticulosamente dirigido por un narrador que rememora, sino que, al fundirse ambas voces en un mismo discurso, la noción de aprendizaje controlado alcanza su máxima expresión y, al terminar las páginas de la novela, el lector tiene que concluir, obligatoriamente, que acaba de asistir a un brillante ejercicio tautológico. No hay que olvidar, tampoco, que, en tanto lectores, hemos asistido a nuestra propia trayectoria de aprendizaje. En todo proceso de comunicación, observa Tacca citando a Jakobson, intervienen un codificador y un decodificador que, al recibir un mensaje, conociendo el código lo interpreta. Leer, literariamente hablando, es entrar en posesión de los signos de un código, es penetrar con cada libro en un círculo de iniciados. [26] A partir de lo anterior, es posible entender el proyecto ideológico que se esconde detrás de esta novela de aprendizaje. Es a la luz de estas observaciones que podemos explicar en Güiraldes la elección del *bildungsroman* como vehículo de expresión de la imagen de un mundo desaparecido: hipercorrección poética desde la seguridad del texto literario que emerge como respuesta idealista del estanciero que en ese momento de la historia en que escribe la novela percibe no sólo que la estructura que lo sustenta está en crisis, sino que en similar estado se encuentra la identidad nacional argentina. La solución es, para Güiraldes, *Don Segundo Sombra:* por un lado, una trayectoria de reedificación espiritual, eso que David Viñas ha denominado «transtelurismo» [27] y que busca encontrar en los valores del campo, de la pampa, tanto un rechazo de lo extranjero como una recuperación hipertrófica del mundo desaparecido. Así, el texto se erige de la noche a la mañana como un monumento a la argentinidad en ciertos ámbitos culturales argentinos. [28]

Por otro lado, el texto es para Güiraldes un intento de comprensión y a la vez de justificación del «descuido» histórico de la oligarquía al haber apoyado las doctrinas de Sarmiento, la centralización del gobierno de Roca y la posterior interrupción de Hipólito Yrigoyen en la vida política argentina.

Hacia fines del siglo pasado, época en que los críticos que se han ocupado del problema ubican el mundo representado de *Don Segundo Sombra*, la población rural de

---

los polos de oposición y, sin negar uno ni otro, construye su propio destino. Ver el artículo de GRÍNOR ROJO «El tema del viaje y del aprendizaje en *Nopasonada*», en *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*, Raúl Silva Cáceres (Ed.) (Madrid: Ediciones Lar, 1983), 69-80.

26 Tacca, p. 163.

27 DAVID VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1964), 182-189.

28 NOÉ JITRIK, «Ricardo Güiraldes», *Capítulo: La historia de la literatura argentina*, n.º 30 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), 702-704.

la provincia de Buenos Aires se había dividido dramáticamente. Las clases cultas de las ciudades, conocedoras del valor de la propiedad inmueble, la población extranjera con nociones más claras de la política inversionista en la tierra que el campesino criollo, y un escaso porcentaje de la misma población rural, habían adquirido, cultivado y explotado grandes posesiones de tierra. El resto de la población quedó reducida a una clase asalariada campesina, explotada por el terrateniente y sometida por el poder político de la cúpula gobernante. [29] Es entonces la generación anterior a la del autor de *Don Segundo Sombra* la que propicia tanto el acceso de una nueva clase al poder económico como la inversión extranjera, y la que elimina la posibilidad, tanto física como económica de la movilidad del campesino de la pampa. De aquí que la exaltación e idealización de la vida gauchesca, y la representación idílica y ahistórica de unas formas de vida desaparecidas, constituyan un intento de restitución por parte de un hijo de estanciero liberal. De ahí que la novela de aprendizaje, con sus clásicas tensiones entre aprobación y rechazo de lo real, constituya el vehículo adecuado para el proyecto estético-ideológico de Ricardo Güiraldes.

REYNALDO L. JIMÉNEZ

---

[29] RAMÓN DOLL, «Segundo Sombra y el gaucho que ve el hijo del patrón», *Nosotros*, XXI, 223 (noviembre-diciembre, 1927), 270-281.

El país donde los niños no querían nacer

Desde un acantilado, entre las derruidas murallas, el niño divisó en lo hondo del valle una ciudad que parecía dormida en la niebla. Apantalló las manos sobre los ojos para ver mejor. Pero esa especie de niebla lo esfumaba todo.

No es noche ni día en este lugar, se dijo tal vez el niño. O acaso la noche se había juntado con el día. Era como si la luz se hubiera quemado y transformado en esa tiniebla blanca, que parecía mostrar borrosamente las cosas del revés, semejante a un inmenso espejo de cristal y humo posado sobre la ciudad.

El niño se encogió de hombros y bajo al valle. Era un niño de edad indecisa. Podía tener cinco años o diez. Quizás más, o tal vez menos. Pero lo que se notaba de inmediato era que no había leído nunca un libro de relatos de aventuras. Se comportaba él mismo como un personaje de esos relatos. Daba igual que no supiera leer ni siquiera hablar. Tanía los cabellos largos y enmarañados y estaba completamente desnudo. Sucio de lodo seco, su color era indefinible. Pero no demostraba sentir frío ni calor. Tampoco el miedo, el hambre o la sed que sufren los niños después de haber andado mucho. Sobre todo cuando llegan a un lugar desconocido. Y ése era un lugar bien extraño. Uno de esos lugares que dan la impresión de haberse llevado su lugar a otro lugar dejando otro falso en su lugar.

De tanto en tanto el niño se detenía a escuchar. Pero no oía gritos de pastores ni balidos de corderos, ovejas o cabras. Menos aún el piar de pájaros. Ninguna voz humana o animal, ni siquiera el siseo de los insectos. Salvo que la niebla también le hubiese taponado los oídos. Se escarbó las orejas con los meñiques mientras continuaba bajando entre los zarzales, las rocas y los escombros ennegrecidos de muralla. Se frotó los párpados cubiertos por el hollín blancuzco y trató de orientarse en dirección a la torre de la iglesia que a lo lejos parecía descabezada.

Entró en la ciudad por el lado en que la niebla era menos espesa. Y entonces descubrió que la ciudad era muy antigua, de callejuelas estrechas y edificios vetustos que se caían a pedazos.

No vio a nadie. Nadie salió a su encuentro. El niño sintió otra vez allí, con más fuerza, que en esa niebla quieta y cenicienta estaban mezclados el día y la noche. Los ojos del niño eran muy vivos y expresivos. Dejaban transparentar sus pensamientos. Lo mismo esa manera muy especial que tenía de arrugar la nariz como los cervatillos jóvenes. Cogió un puñado de niebla y la estrujó a la altura de los ojos. Algo chispeó débilmente entre sus dedos. Iba a continuar su camino cuando sintió que alguien le cogía de un brazo. Se estremeció un poco bajo la presión de

los dedos largos y flacos, y un poco más cuando oyó a sus espaldas una voz cascada que le preguntaba:

—¿Quién eres? ¿De dónde vienes?

El niño giró y vio a una mujer horriblemente vieja, doblada por la mitad y apoyada en un bastón. De su cuerpo sólo colgaban arrugas y harapos. Acercó aún más su cara esquelética a la del niño como espiándole y husmeándole con una incontenible ansiedad.

—¿De dónde vienes? —volvió a preguntarle—. ¿Cómo te llamas?

El niño no contestó. Tampoco hizo ningún intento de huir. Miró a la anciana. No pudo verle los ojos hundidos entre las arrugas. De su boca no salió ningún sonido, pero algo en él que no era voz, ni gesto, ni ninguna especie de lenguaje conocido, pareció responder a la anciana, imperceptiblemente.

—Hablas como los ventrílocuos —dijo la vieja con acritud— Así que no eres nadie puesto que no tienes nombre. Te llamaré entonces don Nadie. ¿Te parece bien?

El niño volvió a encogerse de hombros.

—O mejor, don Nada. ¿Eh? ¡El gallardo caballero don Nada! Al fin y al cabo, desde que pasó aquello, en este país los niños no fueron nunca más nadie ni nada. De seguro tú eres uno de su descendencia. Hablas como dicen que aquellos niños hablaban en el vientre de sus madres. De seguro alguna mujer, grávida de alguno de tus antepasados, huyó de esta ciudad cuando reinó el odio en los tiempos de una cólera peor que la peste. Huyó, como muchas, para que su hijo naciera en tierras de paz. Hubo barcos repletos de gente, de mujeres encinta. Barcos a la deriva por el mar trataban de escapar del terror. ¿Has vuelto en busca de la tierra natal de tus abuelos?

El niño volvió negativamente la cabeza. La vieja le pasó la mano por la cara.

—Es cierto. No te cuelga de la nariz la argolla de los hijos de los esclavos. Y tus cabellos son finos como las barbas del choclo.

Siguieron andando por una callejuela. El niño entrevió algunas sombras en el interior de los destartalados edificios. Tendió la mano hacia ellos.

—¿Esa gente? —dijo la anciana—. Quedan pocos ya. Sólo esperan morirse del todo.

La vieja centenaria, encorvada hacia el suelo, llegaba apenas a la altura del niño. Sin soltarle el brazo caminaba más rápida que él. Lo arrastraba casi. Ligera, sin peso, también ella parecía flotar en la niebla. Desembocaron en un ancha plaza rodeada de escalinatas y columnas de mármol rotas, semejante a un inmenso anfiteatro.

—Pues sí, mi pequeño y silencioso Nada —continuó diciendo la anciana—. Hace mucho, muchísimo tiempo, un tiempo del cual no se acuerdan ya ni las estrellas, éste fue un país rico. El más poderoso del mundo. Era el centro del mundo puesto que dominaba todo el mundo y los reyes de todo el mundo venían en caravanas de elefantes y camellos a rendir honores y vasallaje a nuestro emperador. Llegaban todos los años al comienzo de la primavera, aunque aquí todo el tiempo era primavera. Venían a pagarle tributos en oro, en piedras y metales preciosos, en las especies más afamadas y raras de sus respectivos países. El emperador se sentaba

en una balanza de oro que tenía la forma de un trono. En el otro plato, que era como una ala inmensa del trono, los esclavos volcaban de los cofres de sándalo las materias preciosas hasta que la aguja del fiel hacía sonar una campana marcando el peso justo, que era el doble del peso del emperador. Así se ocumularon aquí todas las riquezas del universo. ¡Ah este país era el Cuerno de la Abundancia! Más rico que Jauja. La Isla del Tesoro con la que soñaban los niños y los piratas de lejanos países y mares. El País de las Maravillas con espejos de doble fondo y todo lo demás. Había regiones pobladas por enanos del tamaño de un pulgar y por gigantes de talla diez veces más altas que los más altos pinos y cedros. Había jardines, lagos, florestas, bosques y prados naturales llenos de mariposas que parecían pedazos del espejo roto del arcoiris después de las lluvias. Había también aves de voz humana y plumaje resplandeciente. El sol brillaba todo el día hasta la medianoche. Pero desde la medianoche comenzaba a brillar de nuevo el alba. De modo que nunca había oscuridad. Se vivía como en una perpetua aurora boreal. Así el sol no se ponía nunca en los dominios de nuestro emperador, decían los cronistas aduladores, aun cuando eso fuera verdad. Por lo que en todo el mundo era llamado el Rey Sol. Pero eso era antes. Después creció el desierto por todas partes.

El niño se había adelantado un poco sin hacer mucho caso de los graznidos de la vieja. Iba entreteniéndose con el chispear de la niebla que frotaba entre los dedos. Se pasaba luego las manos por la cara, por los largos cabellos, por el lodo seco que cubría su piel. Todo él comenzaba a brillar como una escultura encendida por dentro.

La anciana le alcanzó correteando en tres patas con saltitos de ave fría.

—¡Espera!... —dijo la anciana tosiendo sofocada—. No te apures. Tú vienes del futuro. Por lo menos tienes el futuro por delante. Debes ver y saber cómo fue todo esto en el pasado para que lo malo no se repita y lo bueno sea doblemente bueno. No tienes todavía memoria... y la mía no va a tardar en morir conmigo. Estas historias verdaderas no figuran sino con alusiones indirectas en los libros sagrados de la humanidad que son libros que escriben los pueblos. Pero tampoco aparecen en toda la novelería que los particulares escribieron después. Una especie de vergüenza y de horror pesa sobre estos hechos. ¡Bah... como si no se repitieran todos los días y en todas partes!

El niño se detuvo contemplando las ruinas de lo que debió ser el palacio real situado en la parte más alta de la ciudad. Se volvió hacia la anciana. Del cuerpo desnudo volvió a brotar la tenue irradiación de una pregunta.

—Sí —respondió la anciana—. Allí vivió el emperador. No tenía esposa ni hijos. Y él mismo era el último de una larga dinastía de reyes que había construido el imperio en guerras de conquista que duraron mil años. Siempre adusto y solitario, en medio de la muchedumbre de chambelanes, generales, funcionarios y servidores, el emperador pasaba sin verlos. No hablaba con nadie. A nadie dirigía la palabra, salvo para dar órdenes que debían ser cumplidas en el acto. Y ¡guay! del que no las entendiera o las desobedeciera. También en el acto era decapitado. Por lo que nuestro Rey Sol era muy temido. No sólo en la Corte, por la muchedumbre de chambelanes, generales, funcionarios y servidores que giraban solícitos alrede-

dor de él. También por los países vasallos que giraban como oscuros planetas en torno al imperio del Rey Sol.

Nuestro emperador no se satisfacía con nada. Era terriblemente ambicioso y cruel. Los súbditos murmuraban que él deslumbraba por fuera como verdadero Rey Sol, pero que llevaba por dentro la oscuridad. Y eso también era verdad. Un secreto público que nadie se animaba a comentar en voz alta. El miedo tapiaba las bocas y ponía a oscuras las cabezas.

No se sabía nunca qué es lo que pensaba y haría el emperador cuando estaba silencioso y rígido como una momia. Al instante siguiente caía como el rayo lo mismo sobre una mosca que sobre un ejército o un reino.

El Rey Sol era toda la luz del imperio. Y la luz, tú sabes, hace ver las cosas pero es invisible ella misma. Nadie puede alegar que ha visto la luz. Nadie tampoco ha podido ver el color de la oscuridad al destello de una vela. En realidad de verdad, nadie vio al emperador antes ni después de muerto. Tenía varios sosias y eran éstos los que aparecían en los actos oficiales mientras él permanecía oculto en su cámara observando a través de un ojo telescópico todo lo que pasaba en el exterior. Hubo varios atentados. El emperador caía apuñalado o acribillado por las balas. Al día siguiente, sin huellas de heridas, aparecía de nuevo en el trono. Esto aumentó su terrible autoridad. Cobró fama de inmortal...»

La vieja se posó sobre una piedra y cuando ya parecía haberlo dicho todo, continuó: —Los servicios de espionaje del emperador le informaron que el principito de un reino lejano se había rebelado contra el regente, su tío. Este había asesinado al rey, su padre, y había usurpado el trono. El principito no tendría más edad que la tuya, pero era muy decidido y valiente. Amaba tiernamente a su padre. Nada le consolaba de su muerte. Agravaba sobre todo su congoja el hecho de que su propia madre, seducida por el asesino y usurpador, se le uniera en nupcias poco después de los funerales.

El fantasma de su padre se le apareció varias veces revelándole cómo su hermano le había dado muerte mientras dormía vertiendo beleño en sus oídos. El fantasma le incitó y convocó a la venganza. El príncipe no dudó más. Se puso a la cabeza de la insurrección. Destronó al usurpador y le condenó a muerte. El pueblo declaró al principito héroe nacional y le reconoció como a su profeta.

Al saber esto, nuestro emperador envió un ejército al mando de sus mejores generales contra el reino convulsionado. Comisionó también a uno de sus chambelanes para que tomara posesión del país como virrey. Llevaba órdenes perentorias de ejecutar al príncipe rebelde apenas cayera prisionero. Temía que estos disturbios sirvieran de peligroso ejemplo para el resto del vasto imperio. El ejército invasor aplastó la rebelión pero no pudo capturar al principito. El pueblo le escondió y protegió, y ni las persecuciones ni las torturas colectivas más atroces lograron revelar su paradero.

Ciego de cólera, el emperador ordenó entonces que todas las criaturas del reino fueran pasadas a degüello. Desde los recién nacidos hasta los que tuvieran diez años, la edad del príncipe. Acaso la tuya también en este momento...»

La anciana se detuvo con la cabeza caída sobre el pecho.

Por primera vez inquieto, como contagiado por la ansiedad de la anciana, el niño estaba pendiente de ella. Tras un largo suspiro, el graznido de pronto humanizado recomenzó: —La horrorosa masacre no sirvió sino para desatar más guerras y rebeliones que destruyeron la unidad del imperio y se volvieron contra el imperio mismo.

La sombra del pequeño príncipe comenzó a aparecer en todas partes formando su leyenda. El emperador ordenó nuevos degüellos de niños en los países sediciosos más activos y ofreció una cuantiosa recompensa por la captura del príncipe guerrero y profeta. Uno de sus más próximos lugartenientes cedió a la tentación. Traicionó y entregó al príncipe. Le crucificaron y, por orden del emperador, la cruz y la pequeña víctima fueron paseadas por todo el imperio en medio de triunfales festejos. Luego la cruz fue izada en mitad de ese anfiteatro. Allí quedó hasta que los cuervos acabaron de devorar el pequeño cuerpo. ¡Tal fue la cantidad de cuervos mi Dios, que vinieron a cebarse en él! Durante tres días ennegrecieron el cielo. Desde entonces no volvió a salir el sol.

El pequeño príncipe es inmenso como un Dios, empezó a decir la gente alzando los ojos hacia el cielo enlutado. Vivo, decían, llenó toda la tierra. Muerto, no cabe en el cielo.

En cierto modo y por figura de la mente, también eso era verdad. El emperador duplicó su guardia pretoriana. Mandó construir murallas en torno a la capital del imperio y otro muro de piedra de cien codos de espesor y diez de altura alrededor del palacio real.

Por un tiempo pareció que las rebeliones habían sido conjuradas. Y aunque el sol no volvió a iluminar el país, la paz volvió a reinar en él. Una paz pesada y oscura como si la nube de cuervos no se hubiera retirado aún de lo alto.

«Pero entonces ocurrió **aquello**...»

El niño miraba fijamente a la anciana. Todo su cuerpo ardía en una pregunta.

—Sí... Aquello fue peor que todas las desgracias juntas —balbuceó la anciana—. Ocurrió que los niños del país se negaron a nacer...

El niño arrugó incrédulo el ceño.

—¿Cómo que por qué?... ¡Pues porque los niños por nacer decretaron una huelga de nacimientos. Así de simple fue aquello.

«Simple y extraño. También, si se quiere, lo más natural del mundo. Después de todo lo que había pasado. Esa nueva especie de rebelión enfrentaba el terror del modo más imprevisto e increíble. No era que los fetos se hubieran vuelto locos de repente o más sabios que los doctores del templo. Era como si los críos reflexionaran en el vientre de sus madres: «Ya que la vida es peor que la muerte, ¿a qué vamos a nacer? ¿A que nos degüellen o nos maten por hambre? ¿O que nos dejen vivir para que nos regodeemos desde el primer parpadeo con el espectáculo de matanzas, de horrores, de miserias sin fin, de la infinita estupidez y crueldad del hombre?

«Una parturienta oyó, en sueños, que su hijo clamaba entre vagidos terribles: «¡Si existe el infierno... el infierno está allí... al salir!...» Y al despertarse, la parturienta no encontró la menor huella de su gravidez ni del embrión hablador».

La vieja estaba ya al límite de sus fuerzas. Había empequeñecido mucho pues

toda ella estaba encogida sobre sí misma en posición fetal en el hoyo de la piedra.

—Claro... murmuraciones de la gente... —jadeó de nuevo la anciana—. ¡A quién se le ocurre que los nonatos iban a reflexionar y a quejarse de su suerte que ni siquiera había comenzado aún!

«Lo cierto es que la huelga de nacimientos se propagó. No nacían más niños. En ninguna parte. las mujeres encintas veían combarse y crecer sus vientres durante nueve lunas. Pero al llegar a los nueve meses de gravidez, el globo maternal se desinflaba. Las caderas y los vientre volvían a quedar planos como antes. Los senos henchidos que ningún crío iba a chupar hasta hartarse, goteaban inútilmente su preciosa leche irrepetible... Los críos huelguistas se habían mandado mudar al otro limbo, ése que dicen que existe entre el purgatorio y el infierno. O tal vez al País-del-nunca-jamás. Las madres quedaban frustradas para siempre. Y los hombres andaban con la cabeza gacha buscando por el suelo la dignidad que se les había perdido.

Lo extraño fue también que el emperador no veía con malos ojos la creciente huelga de nacimientos. Los portavoces oficiales celebraban el fenómeno natural. Trataban de explicar al pueblo que había venido a dar razón al emperador y a culminar su obra de salvación pública extirpando de raíz el mal en esos niños que se convertían en rebeldes, regicidas, revolucionarios y delincuentes comunes a tan temprana edad. En vista de que la natalidad ya no producía el menor gasto al fisco, el emperador duplicó las pensiones y los servicios de salud pública a favor de la ancianidad.

«El país se fue llenando de ancianos. Envejecíamos doblemente porque nos veíamos envejecer los unos en los otros. Y nada es más triste y tenebroso que el mundo de los viejos, llenos de pavor ante la muerte. Como si la muerte doliera y el cuerpo siguiera doliendo después de la muerte en cada partícula de hueso o de ceniza. Y ya se quejaban a gritos de esa muerte después de la muerte, más dolorosa que la vida y que no acabaría de morir del todo.

Esto no impedía sino que estimulaba las malas inclinaciones de los viejos. Viejecitos pícaros y astutos en su mayor parte. Oliendo a orines y rechinando sus reumatismos se pasaban todo el santo día en el mercado negro traficando sus pensiones. Lo que creó la industria de las dobles o triples actas falsas de defunción. El emperador también murió seis o siete veces en cada uno de sus sosías. Y el último que quedó, que sería el verdadero emperador, mostró por fin una escamosa cara de serpiente.

De aquella antigua gente sólo sobrevivimos siete. Yo, la tataranieta de un esclavo del emperador, mandado degollar porque logró hacerme escapar de la degollación de los inocentes, soy la más joven de los siete y ya no me acuerdo de mi edad.

Ha sonado para nosotros también la hora de los plazos mortales. Has venido a recoger nuestro último suspiro. Muero feliz, mi querido Nada, porque he podido contarte la historia de nuestro pueblo. Vosotros haréis la historia del futuro».

El niño arrugó otra vez la nariz.

—Vosotros... porque seréis dos. Ya pronto lo sabrás. Pero antes, un último pedido. Cuando ya haya muerto, déjame en este hoyo. Ponme una piedra encima y no te ocupes más de mí. Sube luego hacia el lado norte de la colina. Encontrarás

ahí el Primer Jardín que el desierto guardó por mil años. Alguien te está esperando allí, al pie del llamado Arbol del Bien y del Mal. No es más que un vulgar manzano pero es fama que sus frutos alimentan la verdad y la vida. Allí la encontrarás a ella. ¿A quién? Ya lo sabrás...

«En el mismo momento en que tú, silencioso Nada, bajabas a la ciudad, una niña llamada Ave, venía a tu encuentro del otro lado de la ciudad o del mundo. Lo mismo da. Se recordarán y reconocerán. Moverán de nuevo la rueda del mundo. Pero antes debes matar a la serpiente que tiene siete lenguas y siete colmillos llenos de ponzoña. Y acuérdate... si el pez por la boca muere, la serpiente por la boca mata...»

La viejecita desapareció en el hoyo. El niño hizo con pena lo que ella le había ordenado. Corrió una piedra y lo tapó. Quedó un rato en silencio. Luego subió corriendo la colina que parecía un bello seno redondo bajo el sol que comenzaba de nuevo a brillar. La naturaleza entera participaba en la renovación de las plantas, los animales, de los jardines. El desierto cedió paso también a los antiguos lagos y florestas, a los bosques y prados. Nubes de mariposas venían a devolver los pedazos rotos del arcoiris y lo armaron y dejaron intacto del otro lado de las lluvias.

El niño Nada y la niña Ave se encontraron bajo el manzano. El único vestigio de la época oscura era esa serpiente viscosa que reptaba hacia ellos. De un salto, Nada le machacó la cabeza con una piedra grande. Su furia sonriente no cesó hasta que la hizo papilla.

Ave, subida en el árbol, arrancaba una manzana. Nada trepó ágilmente hacia ella. Se dijeron sus nombres mientras mordían el sabroso fruto y encontraron que los nombres de cada uno, a la inversa, eran sus verdaderos nombres. Los nombres que el espejo de la niebla había mantenido ocultos hacía tanto tiempo.

Rieron con alegría. Se tomaron las manos y sintieron de pronto que todo lo que manchaba de misterioso y maldito ese lugar había desaparecido bajo el resplandor de ese sol que siempre da una segunda oportunidad a los que se aman sobre la tierra.

De tan vivos y ardientes, los rayos del sol ocultaron en una oscuridad visible a los niños, en medio del follaje. *

AUGUSTO ROA BASTOS

* (Del libro inédito: *Cuentos para la Humanidad Joven)*



Ernesto Sábato. 1985 (Foto: Archivo Arnoldo Liberman)

Durante los días 22, 23 y 24 de enero de 1986 se celebró en EEUU un symposium de homenaje al escritor argentino Ernesto Sábato. Los actos se celebraron en la Librería del Congreso (Washington), en la Universidad George Mason, de Fairfax (Virginia) y en la Universidad Johns Hopkins, de Baltimore (Maryland). En ellos intervinieron el embajador de Argentina en USA, Lucio García del Solar, el ministro de Asuntos Culturales de la Embajada argentina, Adolfo Nanclares, y los profesores, procedentes de diversas Universidades norteamericanas, Sara Castro-Klarén, Daniel J. Boorstin, Martha Paley de Francescato, Angela Dellepiane, Alfredo A. Roggiano, Nicolás Shumway, Zunilda Gertel, A.M. Vázquez Vigi, Marta Morello-Frosch, Alicia de Colombí-Monguió y Harry Sieber, el profesor Daniel-Henri Pageaux, de la Universidad de París III y el profesor Césare Segre, de la Universidad de Pavia (Italia), así como nuestro director, Félix Grande, y el propio Ernesto Sábato. Los originales escritos con motivo de este homenaje (durante el cual se celebraron diversos encuentros con autoridades académicas, una mesa redonda y otras actividades) serán publicados en idiomas francés e inglés. *Cuadernos Hispanoamericanos* ofrece a sus lectores, en lengua española, el texto a que dio lectura Ernesto Sábato y las tres conferencias de homenaje y debate que fueron pronunciadas, y agradece la oportunidad de esta publicación tanto a sus autores como a las autoridades académicas y culturales que organizaron el symposium.

REDACCIÓN

Confesiones de un escritor

Me hacen ustedes un generoso homenaje, pero no sé si lo merezco, porque mi vida ha sido tan contradictoria que no parecía ser buen ejemplo para nadie. Aunque, por haber sido una búsqueda interminable entre la luz y las tinieblas, tal vez pueda ofrecer algún interés para otros que comienzan a emprenderla.

Tuve una madre tierna y un padre durísimo, mi infancia fue triste, de angustias y pesadillas, desarrolló una introversión que encarnizadamente me llevaba a escrutar mis ideas, mis presunciones, mis sentimientos. Esto se intensificó cuando me enviaron a seguir los estudios secundarios en una ciudad que para mí era remota. Allí añoré con melancolía a mi madre, al mismo tiempo que me sentía sucio y culpable, ansiando un orden límpido que no tenía.

Y entonces tuve una revelación portentosa, cuando nuestro profesor de matemáticas demostró por primera vez ante nosotros un teorema de geometría. No lo supe, claro, pero acababa de descubrir el universo platónico, el perfecto orden de los objetos ideales, eternos y purísimos. Aquel milagro marcó buena parte de mi existencia. Seguí cometiendo mis torpes intentos en pintura, pero aquel universo me subyugó, porque estaba exento de los defectos que me atormentaban, atributos de un mundo nocturno que sin embargo ejercía sobre mí otro tipo de fascinación. Puedo decir ahora que mi vida entera fue una pugna de esas dos inclinaciones, que aumentó cuando con los años los fantasmas que se agitaban en mi inconciente trataban de manifestarse. ¿Quiénes eran? ¿Qué querían? Nunca lo supe y tampoco puedo decir que lo sepa ahora. Sentía, sí, que integraban un mundo bochornoso, y por eso me resistí tanto a publicar mis ficciones. Así, por el tiempo en que, antes de la guerra, trabajaba en el Laboratorio Curie, de París escribía ocultamente una novela que titulaba La fuente muda, *novela que nunca me animé a publicar, si se exceptúan algunos fragmentos que di veinte años después a la revista SUR. En aquel período, durante el día trabajaba en el laboratorio y durante la noche me reunía en un café de Montparnasse con los surrealistas, como una honrada ama de casa que al anochecer ejerciera la prostitución.*

El tránsito abierto de la física a la literatura no fue fácil; por el contrario, fue complejo y penoso. Luché mucho tiempo hasta tomar la decisión, en 1943, cuando decidí irme con mi mujer y mi hijito a vivir en una cabaña de las sierras de Córdoba, lejos del mundo civilizado. No fue una decisión racional. Ni siquiera razonable.

Pero en los momentos cruciales de mi existencia siempre confié más en el instinto que en las ideas, y así era empujado a acometer empresas que cualquier persona sensata desaprobaba.

En aquel año de soledad redacté un librito titulado Uno y el Universo, *una suerte de balance de mi tránsito, y en su prólogo escribí: «La ciencia ha sido un compañero de viaje, durante un trecho, pero ya ha quedado atrás. Todavía, cuando nostálgicamente vuelvo la cabeza, puedo ver alguna de las altas torres que divisé en mi adolescencia y me atrajeron con su belleza exenta de vicios carnales. Pronto desaparecerán en el horizonte y sólo quedará el recuerdo. Muchos pensarán que ésta es una traición a la amistad, cuando es fidelidad a mi condición humana. De todos modos, reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres —donde reinan la seguridad y el orden— en busca de un continente llano de peligros, donde domina la conjetura». Palabras destinadas a hombres de ciencia que respetaba y me acusaban de renegado; otro, más terminantes, con la mentalidad del positivismo, que siempre despreció al pensamiento mágico, me incriminaban abandonar el rigor de la ciencia por el charlatanismo de la literatura. Me quedé solo, si descuento a mi mujer y a mi hijo de cuatro años. ¿Se comprende por qué no me atrevía a publicar ficciones? El ensayo, de todas maneras, pertenecía al mundo del pensamiento lógico, y me permitía enfrentarme con gentes que me miraban con estupor e indignación. Estas vacilaciones perduraron hasta que en 1948 me decidí a publicar* El túnel, *la primera ficción con que me atreví con aquella jauría.*

Fue en esos momentos cuando empecé a escribir Hombres y Engranajes, *quizá como una especie de justificación, aunque ahora no recuerdo qué clase de emociones y sentimientos me llevaron a hacerlo. Porque no soy un filósofo: más bien soy un hombre de pasiones. Si frecuenté libros de filosofía fue para desentrañar problemas de mi propio espíritu, para tratar de encontrar respuesta a dudas que me acosaban. En esa obra traté de expresar lo que en aquellos años de tránsito sentía con respecto de la ciencia y la técnica, sobre todo de su rechazo a las potencias del inconciente. El mundo crujía y amenazaba con derrumbarse. Campos de concentración, que, paradójicamente, eran el estallido irracionalista de una civilización que había sobrevalorado la razón; guerras que a su tradicional ferocidad unían una inhumana mecanización; juventud angustiada que buscaba en las drogas algún paraíso perdido; crisis de las ideologías y un creciente pesimismo sobre el destino de la especie humana estaban revelando el monstruo que había engendrado el fetichismo de la ciencia, desencadenando una abstracta pero siniestra fantasmagoría en que el hombre de carne y hueso terminaba en el hombre-masa, ese extraño ser todavía con aspecto humano, pero ya engranaje de una gigantesca maquinaria anónima. Profetas como Blake, Kierkegaard, Dostoievsky y Nietzsche habían tenido la visión del apocalipsis que se estaba gestando en medio del optimismo tecnolátrico, pero la Gran Maquinaria siguió adelante, hasta que el hombre comenzó a sentirse en un universo incomprensible, cuyo objetivos desconocía y cuyos Amos, invisibles y crueles, lo trituraban.*

Mientras en ese desatado culto del Objeto se prescindía del mundo interior, la gran rebelión romántica había iniciado la lucha por el yo, ese yo que había perdi-

do la armoniosa unidad primigenia. Los poetas y los artistas no habían olvidado nunca esa unidad, porque por excelencia trabajan con las emociones y los fantasmas de la inconciencia. Y cuando más la mentalidad positivista avanzaba en su obra destructiva, más el artista se empeñaba en rescatar al hombre carnal, ese ser que resiste cualquier tentativa de reducción a puras ecuaciones. Las Furias, diosas de la Noche, no podrían ser ignoradas: o se las aceptaba, integrándolas en esa pugna de contrarios que es la condición humana, o se pagaba el tremendo tributo que la humanidad estaba ya pagando. ¿Qué mayor revuelta de las Furias, en efecto, que los campos hitleristas de concentración?

No pueden ponerse fechas exactas a la rebelión romántica, si le damos a esta expresión su significado más profundo. Fue un movimiento que nunca dejó de existir, desde el momento mismo en que Sócrates excomulgó al cuerpo y sus pasiones. A veces abiertamente, otras veces en secreto, esa resistencia no desapareció nunca, hasta estallar con fuerza a fines del siglo XVIII. Este romanticismo no fue simple movimiento en el arte, sino una rebelión que atacaba las bases de las filosofías racionalistas. Nietzsche afirmó la preminencia de la vida sobre la ciencia; para él, como para Kierkegaard, la existencia no puede ser regida por las razones, porque la vida es contradictoria y paradojal. En cuanto a Kierkegaard, ese romántico de la filosofía, había colocado sus bombas en los propios cimientos de la catedral hegeliana, defendiendo la incomprensibilidad del ser humano, para el cual el desorden es muchas veces preferido al orden, la guerra a la paz, el pecado a la virtud, la destrucción a la construcción. Ese extraño animal no puede ser estudiado con cadenas de silogismos. Es contingente, un hecho absurdo que nadie puede explicar.

Este libro me trajo mayores ataques, fue acusado de oscurantista y reaccionario. Circunstancias en que recordé aquel aforismo de Schopenhauer: hay épocas en que el progreso es reaccionario y la reacción es progresista. Pienso que esta encrucijada de la historia es precisamente una de esas épocas.

Mientras tanto, los personajes del subsuelo me atormentaban, se me aparecían como protagonistas diversos y opuestos, difícilmente separables en ficciones con una estructura unitaria. Así escribía partes de obras que luego quemaba: La Fuente Muda, *que venía desde mis tiempos del Laboratorio Curie;* El Hombre de los Pájaros, *novela que he guardado, no sé por qué, con una estructura similar a la de* El Túnel; *la historia de un muchacho a quien persiguen las peores desventuras y que decide suicidarse una noche si Dios no se le aparece antes de la madrugada; y las* Memorias de un desconocido. *Personajes ateos y religiosos, anarquistas y conservadores, compasivos y despiadados, ascéticos y lujuriosos. Contradictoria fauna que luego aparecerían, de una u otra manera, en las novelas posteriores, aunque sorprendentemente alterados. Esto me enloquecía, tal vez porque buscaba un orden que en ese mundo no regía. Y por un motivo más profundo: por ser personajes de ficción, por el hecho de tener una existencia en el papel y ser creados por el escritor, los personajes no carecen de libertad; por el contrario, si han de ser criaturas vivas deben ser libres, como todo ser humano; de otro modo la novela se convierte en un simulacro. El escritor se siente frente a un personaje suyo, que emana de la inconciencia, como espectador ineficaz frente a un ser carnal; puede ver*

y hasta prever sus actos, pero no los puede evitar. Hay en ellos algo irresistible que no es posible impedir. Lo curioso, lo ontológicamente asombroso, es que ese personaje es una prolongación del autor, y todo sucede como si una parte de él es testigo de la otra parte, y testigo impotente. Este oscurísimo problema es el que intenté describir en mi última novela, Abaddón el Exterminador.

De este modo, si la vida es libertad dentro de una situación, la vida de un personaje novelístico es doblemente libre, pues permite al autor vivir misteriosamente otros destinos, quizá el hecho fundamental que incita a escribir ficciones. En ellas, como en los sueños, el hombre puede vivir otras vidas y realizar ansiedades infinitamente frenadas por su conciencia o por su inocencia. No es raro, en tales circunstancias, que él es compasivo en su vida normal aparezcan en sus ficciones individuos despiadados y hasta sádicos; y si es un espíritu religioso, se manifiesten feroces ateos. Creo que en este fenómeno reside el valor catártico de la novela o el teatro.

En virtud de esta dialéctica existencial que se despliega desde el alma del escritor, encarnándose en personajes que luchan entre sí y a veces hasta dentro de sí, resulta la profunda diferencia entre la ficción y la filosofía, aun en el caso, muy frecuente, en que en esa ficción aparezcan muchas y dominantes ideas. Porque un sistema filosófico debe construirse en forma coherente y sin ninguna contradicción, mientras que el pensamiento poético del novelista se da en forma tortuosa, contradictoria y ambigua: ¿cuál es rigurosamente la concepción del mundo de Cervantes? ¿La que aparece en don Quijote o la que farfulla Sancho? ¿Cuáles son las ideas sobre el gobierno, el amor, la amistad y la gula que profesa Cervantes? Podemos estar seguros de que unas y otras, que a veces pensaba como el materialista y descreído escudero y otras se dejaba llevar por el idealismo descabellado del loco, cuando no le sucedían ambos sistemas de pensamiento simultáneamente, en una lucha desgarradora y melancólica en su propio corazón; ese corazón que resume la grandeza y la miseria del hombre. Pongo algunos de los ejemplos de grandes escritores porque en ellos se da en forma ejemplar lo que en otros se nos da de modo más precario, y para que no se vaya a creer que esta aparente incoherencia es propia de nuestra precariedad.

Esto nos lleva al problema de las ideas en relación con las ficciones, problema que me ha preocupado durante toda mi vida literaria. Aludí antes a lo que puede llamarse el «pensamiento poético» del escritor. Hay dos momentos en su trabajo: en el primero (no me refiero a lo temporal, sino a lo esencial), se sume en las profundidades del ser, se entrega a las potencias de la magia y del sueño, recorriendo para atrás los territorios que lo retrotraen a la infancia y a los inmemoriales de la especie, allí donde reinan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo, el incesto y el parricidio mueven sus fantasmas; es donde el artista encuentra los grandes temas de su creación. Luego, a diferencia del sueño, en que angustiosamente se ve obligado a permanecer en esas regiones ambiguas y monstruosas, el artista retorna al mundo de la luz, momento en que aquellos materiales son elaborados con todas las facultades del creador, no ya hombre arcaico sino hombre de hoy, lector de libros, receptor de ideas, con prejuicios ideológicos, con posición política y social. Es el momento en que el parricida Dostoievsky cederá, parcial y am-

biguamente, lugar al cristiano Dostoievsky, al pensador que mezclará a esos monstruos nocturnos las ideas teológicas y políticas que atormentan su cabeza; diálogos y pensamientos que no tendrán nunca esa pureza cristalina con que aparecen en los tratados de teología o de filosofía, ya que están promovidos y deformados por aquellas potencias irracionales, que tienen la fuerza de las pesadillas, fuerzas que no sólo empujan sino que deforman y tienden esas ideas que enuncian sus personajes y que, así nunca pueden afirmar en algún tratado que el hombre tiene derecho a matar en ciertas circunstancias que oirlos en boca de un estudiante fanático con un hierro en la mano, dominado por el odio y el resentimiento contra una vieja usurera; porque ese hierro, esa actitud, ese rostro enloquecido, esa pasión malsana, ese fulgor demoníaco en los ojos, serán los que diferenciarán para siempre una mera proposición teórica de una tremenda manifestación concreta. Y aún cuando en una de esas obras haya páginas enteras con abstractas discusiones —recordemos las que se leen en el diálogo entre Naphta y Settembrini en La Montaña Mágica, *o en el capítulo del Gran Inquisidor— esas ideas están inmersas en el seno de una ficción, de manera que directa o indirectamente aparecen teñidas y tensionados por el pensamiento mágico.*

Es por esa misma hibridez que la «novela total» cobra tanta importancia en esta época de alienación del hombre, alienación provocada en primer término por la mentalidad positivista, que expulsó el pensamiento mito-poético, para quedarse con la pura razón, actitud agravada por el desarrollo técnico y el culto científico del Objeto, arrollando y triturando a la subjetividad de la criatura humana. Por eso, a lo largo de mi vida, cada vez más he pensado que la ficción ofrece la real integración del hombre desintegrado, por lo menos en sus realizaciones más complejas, donde a la narración de hechos se unen elementos que en otro tiempo estaban reservados a la mitología y la magia; con lo que la ficción de nuestro tiempo deriva de la mera narración de acontecimientos a lo que tal vez debería denominarse «poema metafísico». Tesis que ya los románticos alemanes sostuvieron, cuando veían en el arte la suprema síntesis del espíritu, la síntesis de la noche y del día.

Todavía querría agregar algo sobre otra forma en que las ideas viven en las ficciones. No hay necesidad de que aparezcan en forma explícita, como en las novelas mencionadas, sino que pueden estar implícitamente en la visión del mundo que tiene el autor, por su sumersión en una cultura de la que el creador da una viviente manifestación de ideas, dominantes o rebeldes, de restos contradictorios de viejas ideologías o profundas religiones. Ni Hawthorne, ni Melville, ni Faulkner serían lo que son sin la poderosa impronta de la religión protestante, aunque ellos en ocasiones no hayan sido creyentes o militantes; y es precisamente esa marca en sus espíritus lo que da grandeza y trascendencia a sus novelas, que por eso sobrepasan la simple narración; son sus desgarrados dilemas sobre el bien y el mal, sobre la fatalidad y el libre albedrío que esas antiguas religiones plantean, y que recobran su fulgurante actualidad a través de las criaturas novelescas de esos artistas.

Por estos motivos, en toda gran novela hay una Weltanschaaung, visible o inmanente. Con razón, Camus nos dice que en Balzac, en Sade, en Melville, en Stendhal, en Dostoievsky, en Proust, en Kafka, hay una visión del mundo y de la existencia.

Pero, a diferencia de lo que hacen los científicos o los filósofos, en sus obras no se demuestra nada: se muestra una realidad. No una realidad cualquiera sino una elegida y fortalecida por el artista, con sus potencias totales, de modo que esas creaciones son un mensaje, una forma que tienen estos hombres que sufren por todos los demás, que sueñan algo así como un sueño colectivo, de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno. No nos dan una prueba, no hacen propaganda por un partido o por una iglesia: nos ofrecen un sentido de la existencia. Sus creaciones no están, pues, destinadas a moralizar ni son edificantes, no tienen como fin adormecer aún más a la criatura humana, ni a tranquilizarla en el seno de una ideología. Son, por el contrario, poemas, a menudo horrendos, destinados a despertar entre la algodonosa maraña de los lugares comunes y las conveniencias a esa criatura que, como dice John Donne, marcha como dormido de la cuna a la sepultura.

ERNESTO SÁBATO



Ernesto y Matilde Sábato en 1985, en campos de Salamanca

La lucha por la razón

1. Ernesto Sábato nos lleva a las fuentes de la contradicción. Por un lado, es escritor fuertemente racional, lúcido en la descripción de la sociedad moderna y la variedad de sus aspectos; rechaza casi todos los procedimientos de la vanguardia, se atiene a un lenguaje estrictamente denotativo y explicativo. Por el otro lado, afronta constantemente el problema de la psique, los celos, el asesinato, el tabú del incesto, el mal que se anida dentro de cada uno de nosotros. Su gran metáfora de la ceguera y de la conjura del mundo de las tinieblas es una forma de evocar tendencias y movimientos dominados por la irracionalidad. Así pues, Sábato es a un tiempo escritor realista y escritor fantástico. De ahí la oportunidad de analizar su obra en base a parejas opositivas, entre las cuales las que ya han usado con frecuencia los críticos son racional/irracional, realidad/fantasía. Cabe decir en seguida: 1) que las parejas constituyen polaridades, y que estas dominan la narrativa de Sábato según una compleja alternancia: 2) que las dos oposiciones no sólo no se sobreponen, sino que son interpretables en su interacción. Más adelante deberemos acudir a otras oposiciones. Y es interesante que Sábato guste de las definiciones opositivas y nos proponga, por ejemplo,estos cuadros: [1]

Literatura problemática	Literatura gratuita
problema	juego
vida	palabras
fondo	forma
acento metafísico	acento estético
preocupación	indiferencia
desnudez	pompa
espíritu combatiente	espíritu cortesano

En forma más dialéctica, y refiriéndose a pensadores como Schlegel, Novalis y Schelling, Sábato proyecta un rescate de la perdida unidad del hombre, diciendo que «para esa síntesis nada hay más adecuado en las actividades del espíritu humano que el arte, pues en él se conjugan todas sus facultades, reino intermedio como es entre el sueño y la realidad, entre lo inconsciente y lo consciente, entre la sensibilidad y la inteligencia» [2]

2. El fundamental realismo de Sábato es evidente. Notaré, por ejemplo, la exactitud con que los personajes se mueven en el escenario de Buenos Aires: calles, iglesias, cafés, son puntos de referencia constantes y precisos. Buenos Aires aparece en el centro

---

[1] E. SÁBATO. *El escritor y sus fantasmas*, Madrid-Buenos Aires-México, Aguilar. 1963, p. 171.

[2] *Ibidem*, p. 263.

de una constelación geográfica que llega hasta Europa (París sobre todo). La sociedad moderna de la capital se halla presente por obra de personajes característicos, que luego, en conversaciones privadas, o en reuniones familiares, o en charlas de café, revelan sus intereses comunes, sus aversiones, sus poses culturales y pseudoculturales. La narración se hace a menudo representación escénica.

Realista es, así mismo, el empleo del tiempo. Cada novela sigue una agenda precisa, a veces confiada a los títulos y subtítulos. Sabemos que los escritores no fotografían la realidad, sino que describen mundos posibles. Podemos decir que el mundo posible que enmarca los acontecimientos de las novelas de Sábato está fielmente forjado sobre el modelo del mundo real. Una realidad naturalmente, no captada con mirada neutral, sino con ojo crítico, a menudo sarcástico.

A este mundo posible realista se contrapone otro, que pertenece de pleno a la invención. El mundo de las tinieblas tiene su propia vida, hacia la que tienden, por una atracción mixta de terror, algunos personajes sintomáticos, y el autor mismo. La consistencia y las leyes de este antimundo aparecen tan sólo por atisbos, indicios que progresivamente se enlazan entre sí, pero que dejan tras ellos infinidad de misterio. Las relaciones entre mundo y antimundo se verifican por dos movimientos contrarios. De un lado hay los mensajeros, los emisarios, los espías que del antimundo vienen entre nosotros para urdir sus tramas. Del otro, hay los personajes de este nuestro mundo, que traten de penetrar en el otro, de comprender sus secretos; y, por lo general, sucumben. Desde el momento que el antimundo es sustancialmente irracional, la lucha del escritor es la de quien quiere penetrar en lo irracional con fines congnoscitivos. Es natural que a cada acción de la razón corresponda una reacción de lo irracional. Cada uno trata de acorralar al otro, pero lo irracional tiene reacciones más violentas y terribles. Si existen perspectivas para la lucha de la razón, es un interrogante al que Sábato no contesta directamente. La respuesta tendremos que buscarla nosotros.

Pero se comprende ya por qué motivo Sábato ha sido tan severo contra ciertas escuelas literarias modernas, como el «nouveau roman». Sábato se niega a subordinar la razón a la observación, la narración a la descripción. Se inspira, más bien, en los grandes modelos de la novelística más comprometida con el inconsciente individual y colectivo, de Dostoievsky a Kafka. La opción por una actitud realista, por un procedimiento racional, es tanto más neta cuanto más evidente resulta para Sábato el carácter dominante, sofocante, del antimundo. La racionalidad es un arma, casi una paradoja, frente a la prevalencia de lo irracional.

Es incluso racional la justificación para salir de la racionalidad, por ejemplo describiendo lúcidamente el proceso de la invención como análogo al del sueño: «Las ficciones tienen mucho de los sueños, que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sádicos, aun en personas normales, que de día están dispuestas a hacer favores. Esos sueños tal vez sean como descargas. Y el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo [3]»; «el arte es liberador y el sueño no, porque el sueño no sale. El arte sí, es un lenguaje, un intento de comunicación con otros. Gritás tus obsesiones a otros,

[3] E. SÁBATO, *Abaddón, el Exterminador*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, p. 180.

aunque sea con símbolos. Lo que pasa es que ya estás despierto y a esos símbolos se mezclan entonces lecturas, ideas, voluntad creadora, espíritu crítico. Ahí es cuando el arte se diferencia radicalmente del sueño. Comprendés. Pero no podés hacer arte en serio sin esa sumisión inicial en el inconsciente»[4]. Se tiene la impresión de oír al filósofo Tommaso Ceva, cuando decía que el arte es un sueño soñado en presencia de la razón.

3. Que la razón no pueda dominar lo irracional se da por supuesto. Eso depende no sólo del poder de lo irracional, sino del hecho que recurra a una táctica de tipo racional. La conjura mundial de los ciegos adquiere las características de cualquier organización secreta y adopta, con los potenciales adeptos y con los adversarios, todas las astucias de un servicio de espionaje. Se puede afirmar que la lucha que Sábato lleva a cabo se propone la conquista del mayor espacio posible a la razón. Pero la racionalidad de sus personajes, atraída por los indicios que lo irracional esparce acá y allá, acaba enredándose cada vez más en la misma irracionalidad que cree combatir. Deba añadirse que lo irracional es totalmente variable, plástico, porque no persigue un programa general, una estrategia, pues su finalidad es completamente negativa: impedir que la razón se realice en el mundo: «No hay que buscar coherencia en el poder diabólico, pues la coherencia es propia del conocimiento luminoso... «El poder demoníaco es, a mi juicio, pluralista y ambiguo»[5];

«Nuestra conciencia racional no es apta para describir un universo que no se rige por la lógica cotidiana, ni por el principio de causalidad»[6]

4. Precisamente porque sus apariciones son ocasionales y enigmáticas, es difícil definir o calificar el antimundo que amenaza el mundo de Sábato. Muchas veces da la impresión de que la oposición es la de la escatología religiosa, el Mal contra el Bien. Y no cabe duda de que a menudo el antimundo se identifica con las manifestaciones más terribles del mal en la tierra: por ejemplo, con el nazismo. En otros casos, se insiste en la oposición entre la Luz y las Tinieblas, con muchos rasgos apocalípticos. Aquí el discurso que apunta Sábato, nunca desarrollado del todo, es bastante complejo. La luz es sin duda la de la razón, cuya manifestación más pura es encuentra en las matemáticas[7] y en la ciencia: «La ciencia es el mundo de la luz»[8];

la luz se identifica con el bien en la medida en que la oscuridad se identifica con el mal. Pero la razón es la matemática, la transparencia, la limpidez del cristal y del hielo, algo, tal vez, que no es de este mundo tan poco puro. Además, oscuridad y ceguera no son conceptos ontológicamente negativos: son metáforas del mal cuando significan rechazo de la luz, empeño contra la luz. Justamente las manifestaciones aparentemente organizadas del mundo de las tinieblas son pruebas de una actividad de lo irracional dirigida al mal. Ellas ofrecen una imitación engañosa de lo real en vez de entrar en dialéctica con él.

---

[4] *Ibidem*, pp. 211-12.
[5] *Ibidem*, p. 83.
[6] *Ibidem*, p. 161.
[7] *Ibidem*, pp. 83 y 312.
[8] *Ibidem*, p. 297.

Pero las implicaciones de la fantasía de Sábato en el mundo de las tinieblas son aún más profundas. Cuando Fernando, en el *Informe sobre ciegos,* penetra en las partes más profundas de la caverna, ¿qué encuentra? Recuerdos ofuscados de la infancia; él oye la voz de la madre que canturrea algo mientras se baña en el riachuelo. El túnel, la cava, la caverna, son, pues, aspectos de la matriz, de la aspiración invencible a entrar de nuevo en ella. Y la horrible ciega con quien Fernando se junta, diosa de una sexualidad primigenia, ¿no será todavía el eros que precede a todo eros, el deseo de poseer a la madre? He aquí entonces cómo la oposición Luz-Tinieblas se revela como un avatar de la pareja Diurno/Nocturno.

Aquí, como se ve, no me atrevo ya a afirmar, sino a preguntar. Y las preguntas se agolpan. El tema del incesto domina las novelas de Sábato: incesto vertical (padres-hijos), incesto horizontal (hermanos) e incesto angular, por ejemplo, (amando a una madre a través de su hija, y viceversa). Ahora bien: recordemos que Fernando se encuentra incestuosamente unido a la hija Alejandra. Realizando, en el fondo de la caverna, el incesto primigenio, Fernando revela a sí mismo que el incesto descendente (con la hija) satisfacía en forma simétrica la aspiración a un incesto ascendente (con la madre). Y Sábato nos da a entender, con una rápida pero preciosa alusión, que los dos incestos son uno solo. Porque cuando Fernando, persiguiendo a Celestino Iglesias, entre en la casa misteriosa de la plaza de la Inmaculada, sin que él lo sepa entre también Alejandra. Es quizá de un vórtice en que la deidad primigenia, la madre y la hija de Fernando coinciden, o convergen, o se confunden, que arranca la catástrofe final.

5. Volvamos ahora a la pareja realidad/fantasía. Está ya claro que el realismo de Sábato se coloca en tensa dialéctica con la fantasía, del mismo modo que el mundo que describe queda enclavado de modo inextricable en el antimundo. La realidad, o mundo posible, que Sábato describe es fuertemente homóloga a la realidad argentina, mejor, bonaerense de estos años. La fantasía desempeña tres funciones principales: I. Crear situaciones y personajes parecidos a los que se encuentran en el mundo cotidiano; II. Establecer conexiones entre ellos que formen una historia, mejor dicho, varias historias; III. Componer una construcción narrativa que ordene del modo más eficaz los datos de partida (personajes y situaciones) y su conexión en varias historias enlazadas. Excluyo adrede la fantasía verbal, en el sentido que Sábato, coherente con sus afirmaciones de poética, rehúye y condena las complacencias formales. Él, que aspira a la «severidad del lenguaje», sostiene que «el horror de la tragedia o la belleza de un sentimiento alcanzan su máxima intensidad por la austera precisión con que se expresan». [9] Ese interés en la exactitud hace que sus páginas sean límpidas y eficaces. Si hay transgresiones, éstas no son complaciencias del escritor, sino deseo de realidad. Aludo a dos tipos de particularidad. La primera consiste en la mímesis verbal: personajes connotados linguísticamente, ejemplificación de los niveles sociolingüísticos del español de Buenos Aires. Segunda particularidad: la reproducción de trozos de periódicos o ensayos, alineados en

[9] *El escritor y sus fantasmas* cit., p. 134. Y, a propósito de la «objetividad» de Kafka: «valdría la pena examinar ese fenómeno, en que una especie de fría objetividad expresiva, que por momentos recuerda al informe científico, es sin embargo la revelación de un subjetivismo tan extremo como el de los sueños. Otro contraste eficaz: describe su mundo irracional y tenebroso con un lenguaje coherente y nítido» *(ibidem,* p. 146).

un museo de los horrores del mundo de hoy. La falta de comentarios hace aún más horripilante la serie de aperturas hacia crueldades ante las cuales tendemos a cerrar los ojos. Se puede decir que en Sábato la polifonía lingüística es inversamente proporcional al empleo de la metáfora.

El arte de Sábato, pues, está dominado por un fuerte impulso constructivo. Desde la arquitectura funcional del *Túnel* hasta la simétrica de *Sobre héroes y tumbas* pasando por aquella otra babélica pero controlada de *Abaddón*, sus novelas siempre son la realización de un proyecto riguroso. El rigor, deseo subrayarlo, no es apriorístico o abstracto. El rigor se refiere a la maestría en alinear expectativas que quisieran ser colmadas, indicios y preavisos que buscarán un presentimiento de solución. Con frecuencia, las expectativas no quedan colmadas, con frecuencia, los indicios no encuentran un sentido global: porque Sábato también en esto imita la vida, que a menudo deja interrogantes abiertos, y nos sumerge en muchos misterios. En el caso de Sábato, estas valencias no saturadas preparan los nexos entre una novela y otra, dada la continuidad que las une, y de la cual hablaré.

Distinta la fantasía utilizada para los personajes y las vicisitudes del antimundo. Sus manifestaciones más vistosas se hallan en las referencias a la obra de magia, no se sabe hasta qué punto real o simulada, en la atención puesta en las coincidencias inexplicables, en la telepatía. Pero la fantasía que Sábato acciona, primero en los personajes y luego en los lectores, es la intenta integrar lo que se dice de modo incompleto, desplegar series de casualidades que no parecen ser casuales. En una palabra, Sábato nos invita a todos, estimulados por su fantasía, a poner en movimiento la nuestra, a colaborar en un descubrimiento que él mismo nos confía como incompleto. Sábato ha sabido crear una galería de portadores de enigmas, y hacer que en cuanto un enigma parece resuelto, se presenten otros y más numerosos, prohibiendo una lectura que no sea partícipe.

La misma predisposición enigmática con respecto a las visiones apocalípticas, de las cuales los incendios son la forma mínima, las apariciones de monstruos celestiales la máxima. Sólo algunos personajes captan aquellas visiones: ¿son los privilegiados o los débiles de nervios? ¿les anima el espíritu profético o el alcohol? Somos nosotros quienes tenemos que contestar. Pero al contestar, debemos ser conscientes de que nos encontramos en la frontera entre el mundo y el antimundo, entre nuestras leyes físicas y otras que no conocemos.

6. Pero el mundo de las tinieblas no se nos ofrece sólo bajo la especie de mensajeros y provocadores, ambiguos entre un estatuto de personajes cotidianos y el de vanguardias del antimundo. Existe un ámbito, más próximo a los orígenes del terror primigenio, que Sábato representa predominantemente con dos tipos de procedimientos: uno topológico y otro simbólico. El procedimiento topológico consiste en adopciones del tipo alto/bajo, dentro/fuera. La primera oposición, dominante, relega el mundo de los ciegos a las profundidades: cavas, túneles, galerías, minas, grutas, cloacas, cavernas, pozos negros. Al final, el abismo. Quien se aventure en ellos, debe ir hacia abajo, arrastrarse, deslizarse, naturalmente en medio de las tinieblas. La oposición dentro/fuera se desarrolla en la metáfora del cerco: el mal circula, asedia, sofoca la realidad racional. Esta oposición llega a su expresión más perfecta en el laberinto («fétido laberinto de

incestos y crímenes»[10]), que abriendo continuamente un «fuera» que luego se revela «dentro», lanzando hacia una liberación que se descubre doble clausura, sofoca en un fracaso centrípeto una aparente multiplicidad de movimientos. En cuanto a los procedimientos simbólicos, la iconografía más eficaz es la que transforma en animales que suscitan repugnancia o que son portadores de crueldad, a todos los hacedores del mal: reptiles, gusanos y pulpos, tigres, hienas, dragones y medusas, murciélagos y lagartos. Horror del espíritu y horror del cuerpo.

La topografía del descenso y la del cerco se combinan fácilmente. Existen dos Buenos Aires: la cotidiana, evocada con tanta exactitud, y una Buenos Aires subterránea, que se extiende bajo la anterior, laberinto de cavernas, guarida de monstruos. Esta segunda Buenos Aires, con sus estratos y sus espiras, parece incluso mayor que la de la superficie: magnitud acentuada por la invisibilidad de sus límites. Y es de esos hipogeos de donde vienen al mundo de la luz los mensajeros nocturnos, trayendo sospechas y ofertas ambiguas que se concretizan en terror.

7. Se podría decir que la estructura conjunta de las novelas de Sábato constituye un homólogo de la topografía atribuida a Buenos Aires. Los personajes de Sábato suben de una novela a la otra, pasan del nivel de la historia en acto al de la referencia, del enlace o de la memoria; más aún, de la alusión. De este modo, el sistema de cada novela entra a formar parte de un desarrollo orgánico, de un polisistema en expansión virtualmente ilimitada. Y de esta expansión participan también los ensayos de Sábato.

Sábato con frecuencia ha tomado posición, en forma crítica, teórica e incluso filosófica sobre los grandes problemas literarios, sociales y políticos de nuestro tiempo y sobre los escritores o pensadores que han dicho cosas importantes acerca de estos problemas. Estos problemas son representados en las novelas de muchas formas. Ante todo, constituyen una parte consistente de la temática que profundizan las novelas; otras veces, son desarrollados por los personajes, que alternativamente aparecen como portavoces de Sábato o como sus interlocutores implícitos; por último, pueden convertirse incluso en escorias de la conversación cotidiana, lugares comunes o eslogans de una moda intelectual observada sin ternura. Así pues, si por el estilo de Sábato he podido hablar de polifonía, constatamos ahora, en las relaciones entre narración y ensayo, que lo que Sábato realiza es un auténtico dialogismo, en el sentido de Bajtín.

La racionalidad, pues, de Sábato utiliza dos tipos de estrategia. Una convergente, con los ensayos y novelas que afronta desde ángulos diversos la realidad. Otra a olas sucesivas, según la cual las novelas profundizan la obra ya desarrollada en los ensayos, haciéndose estas mismas, en parte o con procedimientos complejos, ensayos, o novelas con fuerte acento ensayístico. Así, el traslado de los personajes de una a otra novela se integra con el de las argumentaciones de los ensayos a las novelas.

En *Abaddón* se verifica un tercer y más complejo procedimiento, teorizado incluso en la página 276: la inserción del autor entre los personajes; y además el desdoblamiento del personaje-autor. Es el resultado más llamativo de un estudio realizado en varios planos. Sabemos que la crítica americana ha enseñado a distinguir el autor efectivo del

[10] *Abaddón* cit., p. 39.

autor implícito, el que se identifica con el enunciador del relato. Además, los estudios sobre la perspectiva de la narración inducen a distinguir ulteriormente los grados de responsabilidad que se asume el autor respecto a las varias enunciaciones. En *Abaddón*, por ejemplo, se mezclan partes narradas en primera persona con otras, más numerosas, en tercera persona, por boca de un narrador no identificado. Los tipos de mediación realizados por el yo-narrador dan la impresión de ser menos oblicuos de los realizados por el narrador anónimo tradicional.

Esta fenomenología se complica ulteriormente a causa de la presencia de Sábato entre los personajes. Sobre todo porque Sábato, a través de una curiosa duplicación, es alternativamente un personaje concreto, portador apasionado de ideas que son las mismas del Sábato real, y personaje misterioso, fantasma de un mundo de tinieblas hacia el cual, transformado al final en monstruo, parece moverse. Es interesante notar que, basándonos en el estatuto de la novela, es mucho más simple la naturaleza de Sábato fantasma que la del Sábato idéntico al escritor. En efecto, si recordamos el esquema comunicativo normal de un texto narrativo, nos damos cuenta que, en este caso, a través del autor implícito, entra en escena un Él que es un espejo del mismo Sábato, y cuyas palabras y actitudes incluso psicológicas son las del Sábato real. De esta forma, el inventor y destinador de la novela pasa de la realidad al mundo de la ficción; y desde allí desde la invención, mira hacia nosotros y nos invita a cruzar el umbral.

El autor, por tanto, se bifurca dos veces: entra en la ficción aun permaneciendo en la realidad, y después, en la ficción, de dirige contemporáneamente hacia dos mundos que coexisten en ella. Una forma, qué duda cabe, de moverse aún más extensivamente entre las razónes de la razón y las de lo irracional, o, como dice Sábato, «para ver si así podemos penetrar más en este gran misterio»[11]; pero con la consecuencia, no sólo no evitada sino buscada, de mostrar cómo entre los dos mundos las posiciones de dominio y de subordinación, de cerco y de clausura defensiva, se alternan y se intercambian. Encuentro sintomático que Bruno subraya:

«el rostro con que el alma de S. observaba (o sufría) el Universo, como un condenado a muerte por entre las rejas».[12]

8. Se ha hablado a menudo, en Sábato de un método de *mise en abyme*. Se hacía referencia, en particular, a la persistencia de personajes de una novela a otra. Generalizando la observación, se podría hablar de un vértigo del *enchassement:* la misma inserción de partes ensayísticas en la novela, así como el paso del autor al área de la ficción, son fenómenos de un general *enchassement*. No creo se trate sólo de un procedimiento técnico; y, por otra parte, Sábato no aspira a pasar a la historia como un innovador de formas literarias. El *enchassement* generalizado refleja sin duda las relaciones entre mundo y antimundo, entre razón e irracional. La razón sigue luchando y, en apariencia, adelantando; pero a cada paso hacia adelante corresponde una nueva infiltración de lo irracional en su mundo. No se pueden ni siquiera indicar avanzadas y retiradas, victorias y derrotas, ni se puede contar con los mecanismos de una dialéctica. ¿Hay

[11] *Ibidem* p. 276.
[12] *Ibidem* p. 58.

que concluir con el pesimismo de quienes aceptan el reino de las tinieblas? Es lo que parece sugerir la experiencia de Fernando: «Sí, poco a poco yo había ido adquiriendo mucho de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio tenebroso mundo». [13] ¿O reconocer la unidad proteica de lo que normalmente se separa, como está separado en las novelas de Sábato?

10. Sábato pone cuidado en no darnos una respuesta neta. Esta respuesta podemos intentar darla nosotros a través de una operación hermenéutica; pero sin alcanzar la certidumbre de una doctrina. Ante todo, me parece observar que el antimundo de Sábato esconde los vínculos que le une a las fuerzas que actúan en el mundo; la organización mundial de los ciegos permite entrever algunos de los nexos culturales e ideológicos, pero en general se mantiene en las zonas del símbolo; incluso su posible triunfo futuro queda formulado en enigmas de matriz apocalíptica.

Y, sin embargo, el mal en sus manifestaciones concretas, como injusticia, crueldad, atropello, odio, violencia, se halla presente en las novelas de Sábato hasta la obsesión. Basta leer, como ejemplo, las páginas 417-431 de *Abaddón*, donde la forzosa impasibilidad de recortes de periódico ofrece un concentrado de los horrores en que vivimos. Sábato aparece solidario con la carta, entre sarcástica y desesperada, del señor Lippmann al Secretario General de las Naciones Unidas: «Le escribo para comunicarle que he decidido renunciar como miembro de la raza humana». Los vínculos entre estas manifestaciones del mal y el reino de las tinieblas se mencionan apenas cuando se habla del general Haushofer, mediador entre este reino y Hitler.

Pero el mal no sólo es registrado y censado. Hay dos episodios, en *Sobre héroes y tumbas* y en *Abaddón*, que presentan simétricamente un héroe víctima, pero moralmente vencedor del mal. Me refiero a la reevocación de la muerte del general Lavalle y de la épica retirada de sus fieles, que quieren sustraer el cadáver al enemigo; y me refiero al relato de las últimas horas y del asesinato del Che Guevara, polifónicamente contada por un testigo, y por fragmentos del diario de Guevara, de periodistas y de adversarios. Estructuralmente, estos episodios tienen una precisa función: pintar el fondo histórico (el primero) y político (el segundo) de acontecimientos en los que el espacio parece desempeñar un papel más importante que el tiempo.

Pero estos episodios tienen también otros significados. El principal me parece surge de esta cadena narrativa: Luis, amigo de Marcelo, le revela su participación en las luchas del Che, y le cuenta el final; más tarde, encontramos a Marcelo torturado por la policía secreta, y en páginas impresionantes participamos en su muerte por no haber querido delatar los nombres de sus amigos. Si la muerte del Che anticipa aquella todavía más cruel de Marcelo, al mismo tiempo su grandeza humana resulta un modelo al que inconscientemente Marcelo se mira como en un espejo.

Se podrían ahora recorrer las novelas de Sábato para comprobar si los personajes positivos se aproximan a los modelos que acabo de identificar. Me parece que la respuesta es positiva, aun teniendo en cuenta la gran variedad tipológica de los persona-

[13] E. SÁBATO *Sobre héroes y tumbas*, Barral, 1984, pp. 369-70.

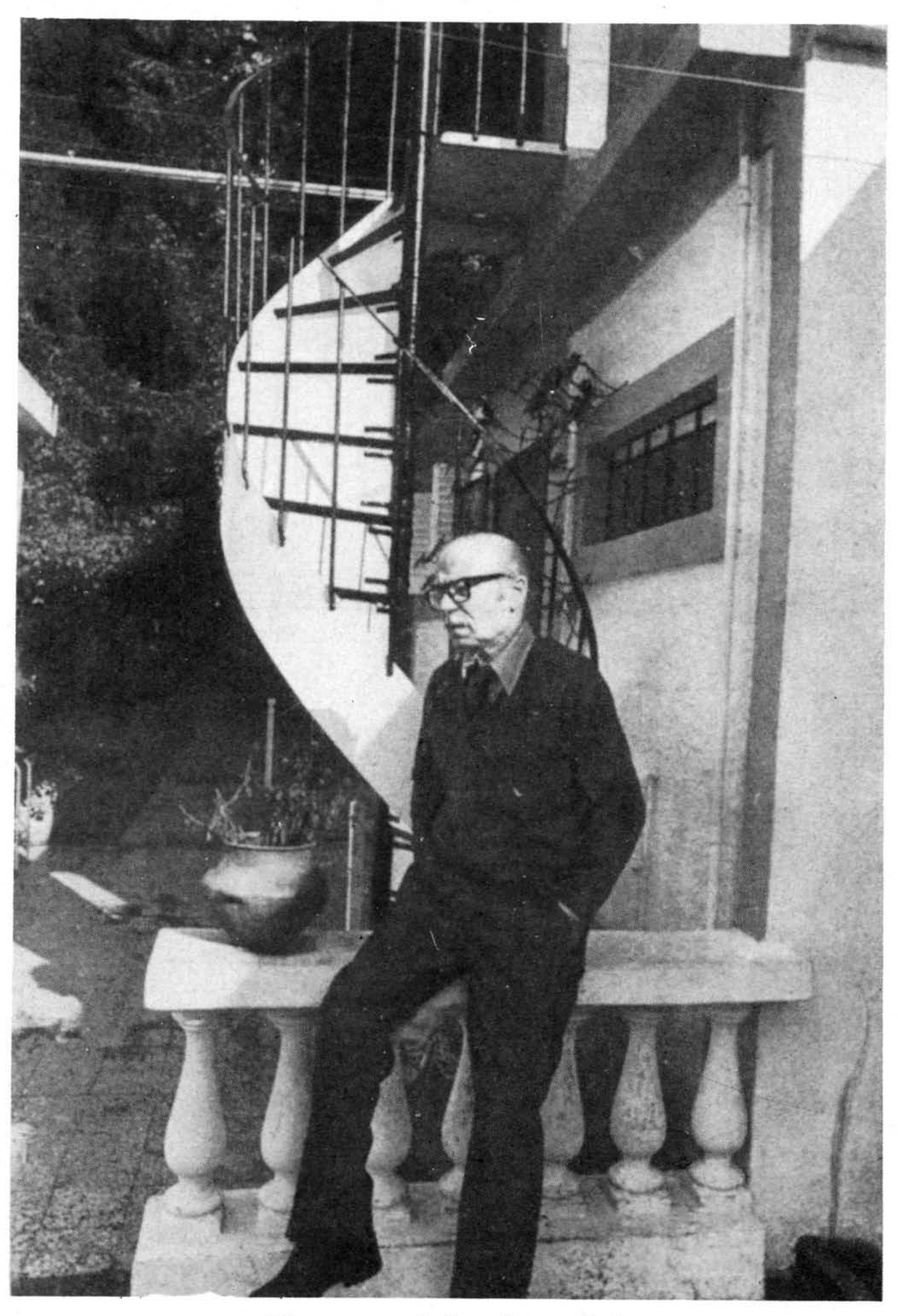
jes: alguno sigue buscándose, alguno ha encontrado el camino equivocado, algún otro se encuentra atrapado en los laberintos de una irracionalidad de la que no consigue liberarse. Eso no quita que los mejores estén dispuestos a combatir, con ímpetu y forma distintos, «por ideas que se escriben con mayúsculas», escribe Sábato. Más aún, Sábato declara explícitamente que ha escrito la última novela «para que el martirio de algunos no se pierda en el tumulto y en el caos sino que pueda alcanzar el corazón de otros hombres, para removerlos y salvarlos».[14] Porque Sábato, demasiado consciente de la fuerza del mal, ve de todas forma como única oposición posible la belleza de las ideas más nobles que el hombre ha sabido concebir y, a veces, tratado de actualizar. La razón, quizás, no vencerá; pero esta belleza sí.

CESARE SEGRE



El novelista Gonzalo Torrente Ballester, Ernesto Sábato, el Presidente del ICI, Luis Yáñez, y el Director de la Real Academia de la Lengua Española, Pedro Laín Entralgo

[14] *Abaddón* cit., p. 17.



Sábato en su casa de «Santos Lugares» (1981)

Sábato y el respeto a las palabras de la tribu

En el mes de septiembre de 1984 Matilde y Ernesto Sábato viajaron a algunas ciudades de Europa. Dos eran los propósitos de ese viaje. Uno, recabar de algunas democracias europeas un claro y firme apoyo moral para la joven democracia argentina. Otro, dar un poco de reposo y de alivio a la tensión nerviosa que habían venido soportando desde hacía tiempo, el largo tiempo que duró la investigación cuyo resultado documental fueron las casi diez mil páginas de horrores y de afrentas que se conocen como *Informe Sábato*. Una tensión nerviosa verdaderamente infernal: desde hacía tiempo el teléfono depositaba diariamente, varias veces al día, en la casa de Sábato, amenazas de torturas y amenazas de muerte. En contra de la negativa de Sábato, el presidente Alfonsín decidió defender con hombres armados la casa de los Sábato e imponerles, tanto a Matilde como a Ernesto, un permanente acompañamiento de escoltas. En España, los Sábato vivieron días felices y relativamente tranquilos. En varias ocasiones los acompañé en actos públicos o en reuniones privadas u oficiales: yo miraba la cara de ese hombre tan valiente, tan apesadumbrado, tan resuelto y tan digno, y sabía que estaba viendo uno de esos rostros que confieren honor a la democracia de las comunidades y que ayudan a los seres humanos a valorar y defender su propia dignidad. Una tarde, almorzando a solas con mi mujer y con los Sábato, le pregunté directamente al maestro si alguna vez el miedo había sido más fuerte que su sentido del deber; le pregunté también cómo se sentía ante una incesante amenaza de muerte. Nunca olvidaré su respuesta. Me aseguró con toda sencillez, casi diría que con toda humildad, que ante determinadas situaciones civiles un hombre debe siempre optar por aquello que su propia conciencia y su comunidad le piden. Agregó que el temor a morir es más atroz cuando uno se abandona al miedo que cuando lo enfrenta y lo vence. Vino a decirme —son palabras prácticamente textuales— que un hombre que ha elegido correctamente, si muere, muere sólo una vez, y que, si ha sido inmovilizado por el miedo, ese mismo hombre está condenado a sentirse morir muchas veces al día. Hizo una pausa, que yo no quise interrumpir, y añadió unas palabras que me parecen memorables: «Más que el miedo a la muerte me han torturado las calumnias. Yo creo que en las comunidades causan tanto dolor los calumniadores como los asesinos».

Pienso que esas palabras, tan escasas e inolvidables, resumen parte de la historia de la infortunada especie de los hombres, mencionan pudorosamente una parte de la vida pública de su autor, y componen un canto sombrío, animoso y desesperado, en honor de la dignidad de todas las comunidades que nacen y mueren en nuestro misterioso planeta. El hecho de reunir, como sucede en esas frases, la calumnia y el crimen, es una reflexión extraordinaria. No sólo porque en ella se nos recuerda que, en efecto, el sueño secreto de la calumnia es parecerse al crimen y el sueño del calumniador es el asesinato, sino también y sobre todo porque en esa reflexión se incorpora un profundo respeto, un respeto decidido, casi beligerante, hacia los instrumentos de trabajo del

escritor: las remotas, eternas, prodigiosas, inocentes palabras. Escribir es servirse de las palabras, pero también, y sobre todo, servir a las palabras; esto es: celebrar la existencia del lenguaje. ¿Y cómo celebrar al lenguaje sin estar previamente dispuesto a defenderlo de sus enemigos? Pues bien: el enemigo principal del lenguaje es el calumniador: se calumnia con las palabras. Y al calumniar con ellas, se las calumnia a ellas. Pues para que el lenguaje se transforme en calumnia es preciso que los calumniadores previamente prostituyan a las palabras, las violen y las manipulen, les eliminen su honda y antigua relación con el amor y la verdad, hasta hacer que el lenguaje, que es el ágora en donde se reúnen los miembros de la comunidad, se transforme en un laberinto en donde los miembros de la comunidad se extravíen y finalmente se separen. Mediante la existencia del lenguaje transformado en calumnia, las palabras, de plaza pública, se transforman en un desierto. El escritor sabe que las palabras están, como los hombres, sujetas al engaño, la manipulación y la amenaza: es preciso, pues, defenderlas. Contemplando las obras literarias y la conducta civil de Ernesto Sábato, ese alto artista del lenguaje y gran poeta de la dignidad, comprendemos que ha gastado su vida, muchas veces con riesgo de perderla, en la tarea de ser un defensor de las palabras. Para ser más precisos: ha combatido, con talento admirable y con una asombrosa valentía, para que a las palabras no les arrebatara nadie su misión de verdad y de amor, su semilla de dignidad, su fruto de inocencia y de fraternidad, es decir, su naturaleza sagrada.

La palabra «sagrada» es misteriosa y convida a lo misterioso. En el caso de Sábato, de quien pienso en verdad que mantiene con las palabras y con la conducta civil una relación prácticamente sobrehumana, una relación, en fin, maravillosa y a veces pavorosa, en el caso de Sábato, repito, nos encontramos con que las palabras no son únicamente un instrumento de la creación artística, y ni siquiera únicamente un vehículo en donde viaja la verdad: son ellas mismas acontecimientos generativos de verdad, son ellas mismas creación de conciencia, materia de ser, combinaciones casi originarias de donde brotan la opulencia y los desastres de la vida en su remoto, altanero y apesadumbrado fluir. Al entreverarnos con las palabras de este artista nos encontramos dentro de la fuerza de gravedad de la sagrada orfandad humana, y un huracán gravitatorio nos arrastra a las cimas y a los despeñaderos de la conciencia. Lo que entonces se pone en juego es algo más que nuestras opiniones, incluso algo más que nuestras creencias: entran en juego las fogatas y los océanos de nuestras emociones, las porciones más radiantes y más oscuras de nuestro ser, todos nuestros centros flotantes, toda la selva de nuestra historia personal, incluso y sobre todo aquellos macizos selváticos que no nos atrevemos a tolerar en la vigilia y que sólo de vez en cuando, en sueños, mediante pesadillas siniestras, dibujan las zonas clandestinas de nuestro verdadero rostro. Es por esto por lo que en la obra y en la persona de Ernesto Sábato la calma es una pura ausencia. Todo en ambos es minería, desasosiego, fuego y oscuridad. Es la tiniebla y el fragor primigenios, esa condición obstinada contra la que se desgasta todo racionalismo que comporte un enmascaramiento o una excusa, y contra la que se extenúa todo autoritarismo, brutal o enmascarado. Es, en fin, la furiosa energía de la inocencia en estado originario, contagioso y colérico. En realidad, la propuesta democrática de Sábato no es una propuesta ideológica, incluso es algo más que una propuesta moral, excepto que le otorguemos al vocablo *moral* una dimensión de fatalidad, un nervio de destino. Los légamos

casi prehistóricos de que procede la moral de Sábato son tan apasionados y terribles que en su conducta y en su obra no son posibles ni el más mínimo embuste, ni la vacilación, ni el cálculo. Sólo caben allí la totalidad, la angustia y la resolución de incorporarse a cuanto de sagrado palpita en el suceder de la especie. Y por eso tiene y demuestra un altísimo concepto de su oficio: el mismo que tuvo Albert Camus y que expresó en unas palabras que Sábato ha citado con gratitud y con vehemencia: «Ninguno de nosotros es lo bastante grande para semejante vocación. Pero en todas las circunstancias de su vida, oscuro o provisionalmente célebre, aherrojado por la tiranía o libre de poder expresarse, el escritor puede expresar el sentido de una comunidad viva que lo justificará, a condición de que acepte, en la medida de sus posibilidades, las dos tareas que constituyen la grandeza de su oficio: el servicio de la verdad y el servicio de la libertad. Y ya que su vocación es agrupar el mayor número posible de hombres, no puede acomoderse a la mentira y a la servidumbre, que, donde reinan, hacen proliferar las soledades. Cualesquiera que sean nuestras flaquezas personales, la nobleza de nuestro oficio arraigará siempre en dos imperativos difíciles de mantener: la negativa a mentir respecto de lo que se sabe y la resistencia a la opresión».

Estas palabras, escritas y pronunciadas por Albert Camus con motivo de la recepción del premio Nobel de Literatura, nos parecen sin duda redactadas para aludir a nuestra gratitud ante la bellísima turbulencia literaria del Sábato creador y ante la copiosa moral de su ejemplar vida de ciudadano entre los hombres de este siglo anhelante y desventurado. Pero quisiera señalar que nuestra gratitud a Ernesto Sábato (como en su día lo fuera, y para siempre, nuestra gratitud a Camus) sería casi insignificante si ella eligiera limitarse a proclamar la grandeza civil (y, por supuesto, artística) de nuestro profesor de conducta. Decir de Ernesto Sábato que reconocemos en él a un hombre ejemplar es, desde luego, decir una verdad, pero ello sólo equivale a expresar una verdad inmóvil. Sábato es algo más para nosotros: es un ejemplo y, por lo mismo, es un problema; es un fluir moral de carácter excepcional y, por lo mismo, es un espejo: miramos al fondo de ese espejo y vemos, sí, el fragor ético de un hombre inexorablemente digno, pero también podemos ver en ese espejo (diría mejor: debemos ver) el rostro inexorable de nuestras propias cobardías, además de la cara múltiple y desdichada y anhelante de cuantos seres humanos contemplan nuestro oficio, nuestras obras, nuestras conductas, con inexorable esperanza. ¿Y seremos capaces de traicionar esa multitudinaria esperanza? Para decirlo con mayor precisión: ¿seremos capaces de calumniar al lenguaje del que nos servimos y del que somos servidores, seremos capaces de traicionar la naturaleza sagrada que palpita en el fondo del habla, esa naturaleza que establece una relación semental, vivificante y casi milagrosa entre nuestras palabras y la verdad y el amor con que sueñan todos los hombres? No formulo esta atroz pregunta para que nos sintamos orgullosos de ser escritores, críticos, novelistas, dramaturgos, poetas: la formulo para que comprendamos que estamos, casi siempre, por debajo de nuestro deber, desairando a nuestro destino, avergonzando a nuestro oficio: incumpliendo aquella «negativa a mentir respecto de lo que se sabe» y de ese modo incumpliendo nuestra cuota de «resistencia a la opresión».

Porque, aceptémoslo, muchos de nosotros, muchísimos de cuantos trabajamos con las palabras, mentimos: callamos sobre asuntos que son cosa sabida. Por ejemplo: calla-

mos sobre las tiranías. No sobre todas, claro está: solemos elegir algunas tiranías como blanco de nuestros ejercicios de moral, mientras damos a otras tiranías un beneplácito silencioso (y a menudo, incluso expresado en palabras). Omitimos a veces expresar una reflexión moral tan sencilla como la de que atacar a una tiranía y no atacar a otra es, pura y sencillamente, una gran desvergüenza. Omitimos a veces el deber de denunciar que el defender la libertad en una zona de la Tierra y silenciar su falta en otra zona de la Tierra no es defender la libertad, sino ser, pura y sencillamente, deshonestos. Quien clama por la democracia contra una dictadura y no clama con igual convicción contra otra dictadura no puede ser llamado defensor de la libertad, sino tahúr: un ser que juega con las cartas marcadas, un jugador con dos barajas: un manipulador que pretende olvidar y hacer olvidar que no existen tiranías distintas de las tiranías; todas las tiranía son homogéneas. Todas las tiranías son hermanas. Por de pronto, todas las tiranías son hermanas de sangre. Pues bien: de esa doble baraja se sirven muchos jugadores. Y muchos de ellos, por desdicha, para nuestro propio bochorno y para el desaliento de cuantos han menester de la proclamación de la verdad, es decir, del reinado de la moral, somos nosotros, escritores. Seres cuya herramienta es la palabra. La palabra que está obligada a ser verdad, pues la palabra es vida. Unamuno nos dijo: «Tened fe en las palabras, porque ellas son cosa vivida». ¿Qué nos decía Unamuno en tan escasas pero caudalosas palabras? Las palabras: cosa *vivida*. ¿Vivida por quién, vivida por el escritor? No. No tan sólo por él. La palabra es algo vivido por la historia general del lenguaje y por los infortunios y los anhelos totales de la especie que ha inventado al lenguaje, y a la cual el lenguaje reinventa sin cesar desde el amor, la verdad, el coraje, la piedad, la decencia y la ilusión que palpitan en el fondo del habla. Hemos creado las palabras durante milenios de anhelo, de desdicha, de revelación y de lágrimas. Y ahora las palabras, portadoras de la verdadera historia espiritual de nuestra especie, nos recrean a nosotros, seres casuales, provisionales y finitos, pero, a la vez, parlantes, esto es, hereditarios, solemnemente ricos de la memoria general de lo humano. Estamos extraordinariamente vivos, al borde casi de la inmortalidad, precisamente en tanto que herederos y beneficiarios del habla. Esa «cosa vivida» en que consisten las palabras, y que tiene un perfume de milenios de lágrimas, de risas y de anhelos de verdad y de amor, nos confiere algo que ya ha dejado de ser una compleja red de instintos y ya ha alcanzado a ser el hombre: el animal que habla, que recuerda, que reúne lo que sabe, que reúne lo que ignora, que reza, que mira a las estrellas, que mira al fondo de su conciencia y de su especie, que mira al fondo de su idioma, y que en todo descubre una desazón, un anhelo, una esperanza, un destino, algo, en fin, que no puede nombrar más que con la palabra libertad. Tras esto, ¿cómo practicar la mentira, e incluso cómo consentirla?

En quien no sea escritor, la mentira puede ser un descuido, o un trivial acto de temor. Pero en un escritor, la mentira es una calumnia: una aborrecible calumnia contra el don del lenguaje, que es decir contra la moral, que es igual que decir contra la vida, que es igual que decir contra la historia del espíritu humano. Respecto de la libertad, alimento de toda vida digna, a cualquier ser humano cuyo oficio no sea escribir se le puede consentir que vacile, que dude. A un escritor no se le puede tolerar. Para todo escritor, la libertad, en cualquier lugar de la Tierra, habrá de ser cosa sagrada. Para todo escritor, la tiranía, donde quiera que se produzca, tiene que ser una vergüenza.

Este tema sagrado no admite que se lo olvide, que se confunda o se postergue. Lo resumió, de manera admirable, un combatiente por la legalidad en la guerra civil española. Se trata de un compatriota de ustedes, un norteamericano: Abe Osheroff. Acudió a España en 1936 a defender al Gobierno legal y a jugarse la vida a favor de la libertad, y su experiencia y su honradez le dictaron estas palabras: «Creo en la libertad del hombre, y cualquier sistema que ponga en peligro ese derecho es enemigo mío». Dijo *cualquier* sistema. Un escritor debe saber de memoria esa frase. Si la olvida, se convierte en un desertor. Si la cuestiona, en un falsario. Si la combate, en un peligro. ¿Y cuántos escritores hay de esta naturaleza; cuántos mayores o menores beneficiarios de lo único verdaderamente mayor en nuestro oficio, el lenguaje, cuántos de entre nosotros mienten, mentimos, cuántos? ¿Cuántos desoímos el rumor sagrado que deambula entre los intersticios del lenguaje, de la libertad, de la terrible e irrenunciable moral milenaria? ¿Cuántos de nosotros, en fin, calumniamos la inocencia inmortal de las palabras, devaluamos su amor, amortiguamos su coraje, obstruímos su anhelo? ¿Cuántos de nosotros huimos cobardemente de la sacralidad de las palabras? ¿Cuántos de nosotros traicionamos lo que de nosotros esperan la desdicha y la opresión que padecen millones y millones de miembros de nuestra propia tribu, la tribu de los hombres? ¿Cuántos de nosotros nos comportamos ante el prodigio del lenguaje como calumniadores? ¿Cuántos de nosotros, en fin, con silencio o con frivolidad, con cinismo o con cobardía, colaboramos en el asesinato de la inocencia sagrada del lenguaje, en la ruina de la verdad, en la devaluación de la moral y, en suma, en la desviación del destino solidario, digno y libre de nuestra propia especie? No voy a pronunciar un solo nombre, no soy un delator. Sólo os ruego que recordéis conmigo que todo aquel que vuelve alguna vez la espalda al esfuerzo maravilloso de honrar a aquello que tanto nos honra, las palabras, tiene enfrente las obras y la conducta de algunos seres ejemplares que trabajan y se comportan con coraje para que las palabras conserven la vergüenza de la totalidad de nuestra especie, para que las palabras conserven la dignidad que ya hemos alcanzado como miembros de esta especie anhelante, desdichada y privilegiada, junto a la dignidad que aún queda por conquistar para honra de los hombres, para honra de su historia y para honor de sus palabras. Uno de esos artistas, uno de esos creadores, uno de esos ejemplos, uno de esos espejos, se llama Ernesto Sábato, y hoy nos hemos reunido para darle las gracias por haber dedicado su entera vida a recordarnos las dimensiones de nuestra dignidad y de nuestra vergüenza, junto a las dimensiones de nuestro oficio, severo y prodigioso.

Ahora bien, ¿en qué ha de consistir dar las gracias a Ernesto Sábato? Permítanme que lo repita: agradecerle su genio, su generosidad y su arrojo, no es suficiente para mostrar, ni a él ni a nosotros mismos, que hemos correctamente comprendido su magisterio. Habremos de sentir una necesidad más arriesgada que la de expresarle a este hombre nuestra gratitud y nuestra admiración: habremos de sentir la necesidad de emularlo, cada cual con sus propias fuerzas; habremos de sentir la urgencia de llegar hasta nuestros límites propios en la tarea de contribuir al esfuerzo que Sábato nos recuerda que es necesario, que es urgente: el esfuerzo de procurar una especie admirable, una moral admirable, un lenguaje admirable. En suma: tras haber conocido o intuído la estatura de las palabras de Ernesto Sábato y el fragor de su honor civil, sabremos que

la mentira, incluída la mentira por omisión, refutaría nuestro trabajo de escritores y emborronaría cuanto de humano conserva todavía nuestro rostro. Este alto oficio que ejercemos, y que nadie nos obligó nunca a elegir, sino que fue elegido dentro de nosotros por lo más digno de cuanto la historia del lenguaje y la historia del espíritu humano depositó en nuestra conciencia, se sentiría espantosamente desilusionado ante nuestras mentiras o ante nuestros silencios mentirosos. A lo que nos convida Sábato no es a que pronunciemos su nombre con respeto: esto saben hacerlo con ejemplar sinceridad el común de las gentes. Nosotros estamos convidados a algo más: a procurar sentir respeto por nuestro propio nombre, por nuestra personal conducta, por la decencia de nuestras personales palabras. Nosotros estamos convidados a sentir desazón, vergüenza e incluso remordimiento y miedo ante la más mínima enfermedad moral que pudieran sufrir nuestras propias palabras. Nos dijo Jean-Paul Sartre alguna vez: «Si las palabras están enfermas debemos curarlas. En lugar de ello, muchos viven de esta enfermedad». A lo que nos convida Sábato es a elegir una conducta ante las ocasionales enfermedades del lenguaje. De esas enfermedades (la mentira, la calumnia contra el candor y la pureza y la sacralidad de las palabras, los silencios interesados que ominosamente agreden a esa sacralidad) no podemos vivir: vivir de ese mal del lenguaje, de ese mal de las comunidades, es inmoral, es un escándalo. Repito que todos conocemos nombres de escritores que mienten o que callan sobre lo que se sabe. Y repito que ni uno solo de esos nombres será aquí mencionado. Agrego: nuestro sueño es el de merecer que nadie, nunca, tenga que silenciar nuestro nombre, con piedad y vergüenza. Nuestro sueño, como admiradores de Sábato, habrá de ser, en fin, el de asemejarnos cuanto podamos a nuestros mejores maestros, uno de los cuales nos preside no sólo en este instante, sino en todo momento en que advirtamos la seriedad de nuestro oficio, el anhelo de verdad y de amor de nuestra especie y la inocencia misteriosa y magnífica de ese don de origen multitudinario a que llamamos el lenguaje.

Porque, en efecto, las palabras no son tan sólo misteriosas, inocentes, magníficas: son también multitudinarias. El poeta Luis Rosales ha escrito que «el lenguaje, como las emociones, nace en una fuente remota del sentir colectivo». Desde allí, desde el fondo de los milenios y desde el origen del anhelo de todos nuestros antepasados, el lenguaje nos llega como un don: no es una posesión, es una herencia: y no se nos entrega para que lo envilezcamos o lo dilapidemos, sino para que le defendamos su riqueza y su honor. No se nos confiere este don para que lo calumniemos mediante la mentira, la insidia o el silencio, sino para que lo defendamos de sus calumniadores. Y no olvidemos nunca que quien calla sobre lo que se sabe es un calumniador de las palabras. Y no olvidemos nunca que este enérgico argentino admirable y universal ha acertado a recordarnos que la calumnia es tan lesiva a la salud de las comunidades como el asesinato. Y que esta reflexión de Sábato no le ha surgido en ninguna apacible jornada de su trabajo literario, sino en el fondo del infierno de la turbulencia de la maldad, del odio y de la imperfección: a cuyo rostro Sábato ha tenido la valentía de mirar de frente desde hace muchos años, desde antes aún de que se eligiera escritor. Ernesto Sábato sabe de lo que habla. Ha sido amenazado y ha sido calumniado. Contra esas amenazas el presidente de la República Argentina ha ordenado que a Sábato lo defiendan los escoltas armados. Y contra las calumnias somos nosotros quienes hemos de defenderlo.

De que nadie pueda hacer mal a su persona se encargan las autoridades de su patria. De que nadie pueda lesionar su prestigio hemos de encargarnos nosotros. Hemos de defender sus palabras por tres causas: primera, porque son las palabras de quien se ha pasado la vida, se ha jugado la vida, defendiendo la santidad de las palabras; segunda, porque al defender la comunión que Sábato reanuda entre el lenguaje y la verdad, defendemos la historia del lenguaje y la historia del espíritu humano; y tercera, porque al defender esa historia estamos defendiendo la salud y el honor de nuestro porvenir.

Consiéntanme acabar con unas líneas que hace algún tiempo escribí sobre Ernesto Sábato* y su afán de defender la moral de su condición de hombre y la moral de su oficio de escritor: «La intención de estas páginas era la de contribuir a que sepamos que en la palabra Sábato (una palabra inscrita ya en la historia del lenguaje moral) podemos y debemos reconocer a un testarudo esfuerzo que desde hace decenios empuja, con desesperación, con trabajo y ternura, con cólera y con llanto, la puerta tras la que empieza el porvenir. Las mujeres, los hombres, los ancianos, los niños, las multitudes de la Tierra, soñamos con un porvenir en que los héroes ya no sean necesarios y en que los mártires ya no sean más que el escalofrío de un pasado desventurado e imperfecto. Soñamos con un porvenir donde la dignidad y la sinceridad ya no merezcan el elogio de nadie, porque ya nadie carecerá de dignidad ni de sinceridad. Soñamos con un porvenir que pueda prescindir de seres excepcionales y ejemplares, porque ya todos lo serán. Pero sabemos, a la vez con amargura y con alivio, que sin seres ejemplares y excepcionales como Sábato, ese porvenir luminoso no llegaría jamás». Y agrego aquí y ahora: si cada uno de nosotros no se esfuerza por parecerse, en la medida en que le sea posible, a los progenitores de la antropología de la verdad y creadores del honor intelectual; si, en fin, no nos aprestamos a aprender de los escasos seres como Sábato, en las palabras cundirán las enfermedades, en las comunidades cundirá la mentira y en el porvenir cundirían el desconcierto y la deformidad; y en todo caso, en nuestro corazón se aposentaría la vergüenza. Esta reunión, por tanto, tiene para nosotros una finalidad triple y complementaria: hemos venido a hacer públicos nuestra admiración y nuestro respeto por el maestro Ernesto Sábato; hemos venido a hacer público nuestro respeto radical por el lenguaje del que somos depositarios; y hemos venido a prometerle a Sábato, y a la vez a nosotros mismos, que trataremos de vivir nuestra actividad de escritores de manera que alcancemos a sentir respeto por nuestra conducta y por las palabras que acertemos a escribir encaminadas hacia la verdad y la justicia. O dicho de otro modo: hemos venido a celebrar el nombre de Sábato, a celebrar la historia moral de los nombres que juntan nuestro idioma, y a prometer que haremos cuanto nos sea posible para que nuestro propio nombre no se pueda pronunciar con desilusión o con vergüenza. Y hemos venido, finalmente, a asegurarle a Sábato que su genio, su energía y su intransigencia ante toda calumnia cometida contra las palabras y contra los seres humanos nos obligan a comprender que la primera función civil de un escritor es el autorespeto. Maestro: gracias.

FÉLIX GRANDE

* Algunas frases —no en número abundante— de esta conferencia han sido trasladadas aquí desde otros textos anteriores.

Santos Lugares, 27 de setiembre

Queridos amigos: me piden ustedes una página manuscrita, lo que para mí significa un esfuerzo tremendo como consecuencia de mis lesiones en la retina de mis dos ojos; discúlpenme, pues, que apenas escriba estas pocas líneas. Por otra parte, toda mi obra la he escrito a máquina, ya que mi letra es muy pequeña y casi ilegible, aun para mí mismo.

Les estoy profundamente agradecido por este número de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, que con tanta generosidad han preparado. Es un testimonio de afecto que me ayuda mucho después de tantos años de lucha en esta patria tan triste, tan desangrada, tan [illegible] por el odio y la desesperanza.

Con un fuerte abrazo

E. Sábato

Página manuscrita que se publicó en el volumen de Cuadernos Hispanoamericanas *en homenaje a Ernesto Sábato (enero-marzo 1983)*

Elementos para una topología sabatiana

¿Por qué recorrer los sitios, lugares y espacios de la novelística sabatiana? Conviene contestar que la indagación del espacio sabatiano impele al lector hacia lo más hondo del texto, en una lógica profunda en la que se evidencia la íntima elaboración del texto. Por ello es que la topología ideada por Sábato se presenta como parte imprescindible de su poética.

Puede sustentarse que el espacio sabatiano no es un espacio escrito. Es más bien un espacio que habla, que conlleva una significación por medio de la cual es dable reconstruir el sentido cabal de la obra. Es un espacio que significa, porque expresa tanto la escritura, su elaboración como las relaciones entre personajes, el cuerpo novelesco del personaje, como, por ende, el campo predilecto de la simbología, del imaginario, de la cosmovisión del escritor.

I

Reiteradamente Sábato ha comparado el escritor con el explorador, el descubridor, y no con el inventor (EF,575). También la novela tiene como función la de explorar y encontrar un sentido en la existencia del hombre (EF,567,721). Citando a Henry Miller, recuerda Sábato que el escribir, como la vida, es un viaje, un descubrimiento (EF,769).

La palabra es el punto de partida de aquel viaje que emprende Sábato, la primera etapa, el primer escalón en el descenso continuo que es la escritura suya, como si el escritor, más poeta que novelista, se dedicara a desentrañar el valor primero, prístino, primordial de los vocablos. Éstos son los espacios mínimos del texto, núcleos posibles de una expansión poética. Y Sábato cita a Borges: «Las palabras hay que conquistarlas viviéndolas» (EF, 765). El novelista capta el valor casi especular del léxico, la potencialidad dramática de la palabra enjuiciándola y tratándola como espacio significativo, microcosmos del macrocosmos textual. A semejanza de Baudelaire para quien «un vocablo como "aquí" escapa a su trivialidad en la perspectiva que (él) tiene de la condición terrenal del hombre» (A,128), Sábato otorga a la palabra su cabal sentido colocándola de tal modo que pueda combinarse con las demás y ensamblarse en el conjunto textual, «el aura estilística de la obra entera» (A,128).

Así pues escribe: «Abrigué esperanzas» agregando como señal al lector «verbo significativo» (A,318); «perdidos de vista», palabras dichas «con un estremecimiento (A,314); páginas inconclusas que son *«pretextos»* (subrayado de Sábato) porque también son cuartillas «delante de mí» (A,318). Aludiendo a *Santuario* de Faulkner repara Sábato, como elemento de unidad de la novela, «las infinitas reverberaciones de las palabras» (A,116). Puede notarse asimismo en el texto sabatiano semejante efecto de ensanchamiento, de dramatización callada que sólo experimenta el lector compañero de marcha del texto.

El novelista, por su parte, saca la sustancia propia de los vocablos que vuelven a ser por lo tanto espacios sustancializados, como ejemplos a veces del antiguo cratilismo que ignoraba la arbitrariedad del signo. Aquella posición la ilustra Soledad ya que «su nombre correspondía a lo que era» (A,277). Otra vez el novelista tendrá que crear espacio creando el vocablo: «madrecloaca» (S,12), «niñamurciélago» (S,114), agrupando dos espacios encontrados.

Reflexiona el novelista sobre el valor oculto de las palabras: «Uno dice silla, ventana o reloj» y es «un mensaje de una profunda región de nuestro ser» (EF,637) porque la palabra es un objeto puente «para salvar el abismo que se abre entre uno y el universo» (cf. HE,271,S,434,T,117). Es puente tendido entre dos seres, pero también entre palabras ya que, como en el ajedrez (otra imagen del texto), «una palabra no vale por sí sola sino por su posición, por la estructura total de que forma parte» (EF,729, cf. UU,88, A,125). Sábato ejemplifica aquella estrategia textual aduciendo un verso de Virgilio construido por una yuxtaposición de dos adjetivos: «el silencio amistoso de la callada luna».

Aquel uso de las palabras, como si fueran toques y pinceladas cuyo conjunto, cuya síntesis llega a ser un lienzo, se encuentra ya en una de las primeras páginas del *Túnel* donde se verifica este peculiar tratamiento del espacio virtual del texto: «La vanidad se encuentra en los lugares más inesperados: al lado de la bondad, de la abnegación, de la generosidad». Y a continuación: «cuando yo era chico y me desesperaba ante la idea de que mi madre debía morirse un día» (T,63). El atrevido uso de «al lado de» otorga luego a la palabra «ante» su máximo valor espacial y su mayor efecto dramático. Surge así, de parte del artista, la tentación de ser otro creador, escribiendo otra Génesis y realizando con las palabras el portento divino, el «cuncta simul»: crearlo todo en un solo instante. Quiere decirse que la palabra sabatiana es un fragmento del universo. A la inversa, el artista Castel no aguanta las discusiones mundanales confesando que hay entre los muebles de una sala donde está y las palabras que oye una «diferencia de potencial» (T,70).

La metáfora posibilita también otro modo de espacializar el texto. Bien conocida es la teoría sabatiana de la metáfora, a raíz de las intuiciones de Vico (EF, 728): esa figura retórica que, de por sí, ya es expresión del espacio (H; 399), encierra de hecho un profundo valor ontológico. La metáfora va alumbrando «los estratos más profundos de la realidad» (UU, 91). Asimismo conocemos el ardor con el cual Sábato impugna la «furia antimetafórica» de Robbe-Grillet y de los secuaces del «nouveau roman» (EF, 672, 694, 769, 785).

Con la metáfora el texto sabatiano se expande, va explayándose deparando secuencias concretas que son como otras tantas escenas dramáticas dentro del vasto drama novelístico. Aquéllas se fundamentan el lo concreto del espacio, mientras éste se hunde en el espacio interior. La metáfora en el texto sabatiano se parece a la ventana de la tela de Castel: «como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra» (T, 66).

En *Sobre Héroes y tumbas* más de veinte metáforas han sido formuladas a partir de lugares precisos, reales diríamos (el sanatorio, el pozo, un resumidero, un puente, un territorio, un hoyo, una playa, un pajonal, un basural (S, 39, 69, 76, 126, 173, 281, 325, 374, 376...). Frases sencillas inician o esbozan el comienzo de un posible drama

(como un bote a la deriva, un explorador en el Amazonas, la entrada de un reptil en un pozo, el llegar a un puerto conocido, S, 11, 46, 124, 171, 187; cf. también ya en el *Túnel* «un gusano dentro de un automóvil», «como un capitán», «como un explorador», «como un parque», T, 76, 85, 100, 109). En estas novelas que se alejaron, de una vez para siempre de lo real, de lo cotidiano expresivo, la metáfora abre paso a una serie de microdramas virtuales que multiplican las facetas del drama ontológico que se está escribiendo. Al fundamentarse en lo espacial, la metáfora va reforzando la unidad poética del texto, concebido, redactado como espacio. Una sola regla que vale tanto para las palabras como para la metáfora: no incurrir en el lugar común, en la burda perífrasis, en lo tópico. El texto sabatiano es el escenario donde se estrena la continua victoria de lo topológico sobre lo tópico.

Al reflexionar sobre el espacio literario, el crítico francés Gerard Genette recalca que el arte que, por antonomasia, expresa el espacio, o sea, la arquitectura, no «habla» del espacio: el espacio habla por medio y a través de la arquitectura. Valiéndose otra vez de la metáfora, Sábato compara la novela con una «vasta posesión», con un «vasto y complejo dominio» (A, 59); tiene este género literario como función la de revelar «un territorio fantástico: la conciencia del hombre» (A, 131). No nos extraña pues que de modo más profundo y misterioso el personaje «Sábato» pueda compaginar sus caminatas por las calles Danel y Echagüe con el final de *Sobre héroes y tumbas,* al comienzo de *Abaddón:* muy conscientemente el novelista se empeña en borrar la frontera ficticia entre lo real y lo textual.

Más asombroso es el constante esfuerzo por asimilar el texto al espacio. No de otro modo podemos explicar las largas digresiones de Castel con su manía de «elegir siempre los caminos más enrevesados» (T, 97) expresión que hemos de tomar al pie de la letra. El texto sabatiano se desarrolla como arquitectura propia, singular, mediante un continuo juego de repeticiones, ecos y hasta contrapuntos que van creando un espacio de puro lenguaje (¿puro?) permeando paulatinamente todas las capas, todos los estratos y niveles del texto.

A nivel de la frase: «Asi que (pensaba Martín, mirando a Tito que miraba a su padre) ¿qué es Argentina?» (S, 181) donde la pregunta ya tiene como respuesta la cadena de personajes como ensartados por la mirada.

A nivel de las secuencias que se corresponden por encima de episodios y capítulos: Intentando adivinar quién será el hombre sentado frente a Alejandra, Martín piensa primero en un tal Cornejo de Salta y luego compara la pareja con dos águilas. Aun si descartamos el eco alusivo (águila/cornejo), aquella ocurrencia de Martín nos remite, no por casualidad, a la antepasada de Alejandra, Trinidad Arias, de Salta, a raíz de una semejanza de rostros ya notada (S, 74, 220). Otra secuencia enlaza a la hija y al padre mediante la comparación con el Dios azteca (S, 207, 406). Campanadas en la ciudad van desarrollando un motivo que permite reunir a Alejandra, Fernando y Bruno dentro de un mismo espacio dramático (S, 235, 369, 433).

A nivel del contrapunto espacial y temporal: el cadáver de Lavalle «que hiede y destila los líquidos de la podredumbre» casi lindante con el «lindo asadito» de Bucich en plena Patagonia, página en la cual se reorganizan en un solo texto momentos y espacios distintos.

Fijémonos más bien en otro tipo de espacialización llevada a cabo gracias a la «mise en abyme», integrada en cada novela. En el *Túnel,* la carta de María («mis ojos encuentran tus ojos») y la discusión en torno a la literatura policial expresan, representan las dos caras del drama de Castel: el encuentro, momento que por ser aquí reescrito es espacio utópico, y la pesquisa de tipo policial. En *Sobre héroes y tumbas,* el *Informe sobre ciegos* funciona como relato especular con respecto al cuerpo entero de la novela. La escritura y el comportamiento de Fernando se presentan como la sistematización de los rasgos esenciales del texto novelesco: viaje, expedición, vocabulario espacial, para ceñirnos al tema nuestro. Por eso no hay que olvidar el reparo de Bruno cuando asevera que aquel texto explica a Fernando con más profundidad que sus viajes terrestres (S, 379). Por fin, en *Abaddón,* las cuatro intervenciones de Jorge Ledesma componen, como veremos más adelante, un contrapunto caricaturesco al problema de la escritura novelesca. Pero lo fragmentos del Diario del Che actúan como texto fundamentalmente utópico (temporal y cronológicamente) dentro de aquel ingente pandemonium textual que es *Abaddón el Exterminador.*

Si bien el texto sabatiano como espacio convida al lector a que emprenda un viaje interpretativo, de identificación no sólo textual sino de su ser, viaje que a su vez destroza la tan famosa linealidad de la novela, el personaje, otro paradigma de una forma novelesca tradicional, se transforma en territorio por descifrar. Del texto espacio pasamos al cuerpo territorio notando como puede lograrse a ese nivel una íntima coherencia poética. Y empezamos también a entender lo que Sábato quiere decir al hablar de obras como la de Faulkner, Proust, Dostoievsky, Kafka, olvidando a la suya: son «obras esencialmente literarias» (EF, 591).

II

El yo sabatiano tiene sus «regiones» desconocidas del otro (S, 44, 47, 70, 84, 199). Alejandra o Agustina, como para incrementar en torno suyo el misterio y la fascinación, son «territorios» o están en territorios misteriosos (S, 90, 100, 169; A, 64). Median entre personajes largos territorios, espacios vedados, peligrosos (S, 11, 126, 417). Conocer a un ser significa viajar sin certidumbre hacia un horizonte que cada vez más va alejándose. El cuerpo carece de fronteras precisas (igual que las palabras). Tiene sus zonas borrosas, un aura que impide u obstaculiza el sencillo e inmediato trato. María, como las demás mujeres novelescas, confiesa: «Hago mal a todos los que se me acercan» (T, 88). En cuanto a Fernando, no resulta posible vivir «cerca» de él y conocerle; sólo, nota Bruno, se podía vivir «en su proximidad» (S, 377).

Aquel territorio impreciso que forma parte íntegra del cuerpo del personaje aclara en el *Túnel* un episodio significativo: la cara de María vista en la oscuridad con un fósforo encendido. «Rara intuición» agrega Castel explicándola por su costumbre de «darme vuelta de pronto con la sensación de que me espiaban, no encontrar a nadie y, sin embargo, sentir que la soledad que me rodeaba era reciente y que algo fugaz había desaparecido» (T,104). Así pues Castel, rastreando por la cara de María las huellas de una sonrisa, confiesa que esta cara forma casi parte de su propio territorio, como si fuera

posible, lícito «controlarlo», verbo que Castel emplea cuando se encara de repente con el primo Hunter (T, 124).

En varias partes de su ensayística Sábato habla de lo importante que es la mirada en la obra de Sartre (H, 338, EF, 705, E, 912; cf. S, 12, A, 40). Hasta llega a proponer un «complejo de Acteón» para definir la postura esencial del personaje sartriano: la invisibilidad (espiar al otro) pero no dejarse ver desnudo o desde atrás. Otro tanto podría decirse del personaje sabatiano y llegaríamos a definir un verdadero sistema de utilización del espacio por el cuerpo, una «proxemia» para valernos de la palabra empleada por Edward Hall en su libro *la Dimensión oculta (The hidden dimension).*

El personaje sabatiano no aguanta a nadie «a sus espaldas». Lo confiesa repetidas veces Castel (T, 92, 107, 124, 164). Pero aquella actitud también es la de Martín para con su padre (S, 34), la de Nacho (A, 408) y hasta la del doble de Sábato en *Abaddón*: «sé que a mis espaldas se ríen de mí» (A, 72, 283, 287, 277), frase ya dicha por Castel en su calabozo. Si el «detrás» constituye la zona prohibida, el «delante» es la zona del acecho, de la observación, de la espera: «Esperar y observar» es el lema hiperbólicamente afirmado por Fernando (S, 258). Castel, Martín, Bruno, Nacho se esconden para espiar a la mujer (T, 80, 148, 159; S, 220, 399; A, 26, 36, 53, 377). *Abaddón* es la novela del acecho generalizado. Al personaje «Sábato» lo observa tanto una rata como el retrato de Rosas, como su personaje Martín ocultándose detrás de su periódico (A, 122, 187, 271, 331). En uno de sus sueños Castel logra adunar las tres actitudes definitorias del ser sabatiano: estar sentado solo, espiar y no tolerar a nadie a sus espaldas (T, 149).

De modo más sistemático, es posible deslindar una proxemia de Castel a partir de una evidente topología: la ventana y el túnel, ambos lugares que impiden la comunicación. La ventana se vuelve al final en muro de vidrio y el túnel materializa la soledad fundamental del hombre: el enfrentamiento con el Otro resulta imposible y el encerramiento inaguantable. Sin embargo, cuando Sábato quiere puntualizar la acción del artista, o mejor dicho la primera fase de la búsqueda del artista, se vale de dos posturas definidas como actitudes dentro de un espacio, el espacio del sueño: «recorriendo para atrás y para dentro los territorios que retrotraen al hombre» (EF, 801). Pero no hay arte sin retorno «hacia el mundo luminoso del que se alejó». De ello resulta que si bien el complejo de Acteón definió al personaje sartriano o sabatiano, la carga simbólica del «dentro» y del «atraś», la caminata, el descenso y el regreso dibujan, como expresión de la actitud del artista, los componentes topológicos del mito de Orfeo.

Así como el cuerpo existe textualmente como territorio, así también el «abismo» es la palabra que expresa, que representa aquel vacío insoslayable que media entre dos seres o el espacio negativo, por decirlo así, que va ahondándose ante la mirada del ser solitario, como materialización espacial de su ansiedad. Cabe recalcar la punzante repetición de «abismo» en *Sobre héroes y tumbas,* palabra, metáfora, figura geográfica, geológica de un distanciamiento (palabra ya en *el Túnel,* T, 108), la «distancia inalcanzable» entre dos seres (S, 14, 19, 22, 34, 68, 90, 94, 114, 149, 155, 372, 415). Significativo al respecto nos parece el empleo por Sábato de esta palabra para expresar su relación con el tema de la ceguedad (EF, 473); así como la censura de cierta escritura novelesca francesa, la de Nathalie Sarraute, que «se ríe de los abismos», «los pretendidos abismos de la conciencia», «En el fondo todos ellos tienen miedo» (A, 306).

De ser el cuerpo territorio, el encuentro entre dos personajes se transforma en un acontecimiento de esencial transcendencia, si no choque cósmico yuxtaposición inesperada de dos espacios no puede explicarse por mera casualidad sino por «causalidad» (UU, 24). Castel, Fernando y el personaje «Sábato» comparten aquel dogma surrealista de que no existe casualidad sino un destino inscrito en una lógica superior. Y el personaje territorio va a impedir que se transforme el encuentro en un episodio novelesco: el encuentro es espacialización efímera, inestable de dos destinos. De ahí que palabras como «cruzar», «atravesarme el camino» cobran un potente valor espacial y simbólico (A, 42, 69, 65, 67, 69, 99, 255, 271, 278, 283, 307).

El encuentro sabatiano no estriba en una cuestión, en una situación temporal, cronológica (la fase del encuentro) sino en un problema topológico: hacer que la yuxtaposición llega a ser verdadera superposición, íntima fusión. Pero esta superposición no es posible: el encuentro se transforma en lugar utópico o en un espacio de pesadilla absoluta. Quisiera Castrel no solamente estar con María, sino estar junto a ella y el niño a su lado, con la cabeza sobre el regazo, actitud que también es la de Martín (T, 106, 108; S, 144). Y aún más para Martín frente a Alejandra: la felicidad, piensa él, sería «estar con ella y no al lado de ella. Más todavía: estar *en* ella (subrayado del texto), metido en cada uno de sus intersticios (...) encima y dentro de su cuerpo (...) con ella dentro de ella» (S, 167). Descartemos las evidentes interpretaciones mecánicamente psicoanalísticas para fijarnos en lo que intentamos rastrear: la transcripción continuamente espacial, topológica de la situación, de la condición ontológica del ser sabatiano; el desgarro interior y exterior, originado por la conciencia de una distancia imprescindible, materialización de la harmonía, de la unidad perdidas. No le queda más, como le pasa a Castel, que «acercarse» o «huir» después a la calle.

Aquella disyuntiva acercamiento *vs* alejamiento nos remite a una dualidad básica que impera entre las relaciones intersubjectivas, pero también en la visión del mundo propia de Sábato. El ser sabatiano no sabe dónde ubicarse. Y hasta diría yo: no sabe urbicarse ni orbicarse. Pero agregaría Sábato, como en *Abaddón:* «Por favor, no usés esa jerga» (A, 192).

III

Asentó con razón Sábato que «en toda gran novela, en toda tragedia hay una cosmovisión inmanente» (EF, 799). Se nos presenta el universo sabatiano como un mundo hondamente atravesado por dicotomías, oposiciones dialécticas. Pero previamente a toda clase de aseveración, hay que preguntarse si existe o no un mundo exterior, circundante, ya que suele repetir Sábato que el mundo exterior no existe en una obra de arte. Y suministra varios ejemplos, como el «alucinado campo de ocre» de Van Gogh que no puede servir en absoluto para quien «quiere documentarse sobre el desarrollo de la agricultura en Francia» (EF, 710). Repite en *Abaddón* que «hasta los castillos y paisajes que elije para sus ficciones (el artista) son símbolos de sus obsesiones» (A, 122 y EF, 638). Dicho de otro modo: «Un escritor profundo no puede describir, meramente describir» (A, 109 y EF, 708).

Resulta pues que la escritura sabatiana se edifica sobre la más cabal subversión del sacrosanto principio de mimesis y el tajante rechazo de cualquier estética con ribetes de realismo; pero sí supone la instauración de una relación simbólica entre uno y el universo, entre el artista y el mundo, entre el artista y el público, el lector. El texto espacio, el cuerpo territorio son también espacios convocatorios para un desconocido lector. ¿No se desprende la obra entera sabatiana de aquel frágil y utópico espacio de comunicación: la ventanilla de Castel?

Al entrar en el texto, el lector topa con una extensa teoría de nombres de calles bonaerenses, descubre sitios privilegiados —plazas, parques, bares— sitios que son unas cuantas islas surgidas del océano urbano. Pero faltan descripciones, inventarios, salvo el espacio peculiar que es la vieja mansión, la casa de familia, lugar onírico, porque es el lugar del nacimiento, del surgimiento existencial, lugar onírico porque es lugar ontológico (la casa de Barracas en *Sobre héroes* y varias imágenes de casas antiguas en *Abaddón*, A, 274, 284, 473). Tampoco tiene el lector el relato de las caminatas y andanzas por la ciudad. Sólo tiene itinerarios mencionados por nombres, hitos escuetos porque la novela sabatiana rechaza el transcurrir temporal tanto la falsa transcripción mimética como la falsa narración del movimiento como imitación cinética de una película (EF, 615). De repente, se presenta el personaje en su espacio que lo determina, en un café, en un banco...

Cafés, parques, bancos elaboran un mapa de la capital porteña; son más bien símbolos, figuras de la soledad del hombre. Lo dijo Sábato: «Las ciudades son monstruosas yuxtaposiciones de soledades» (E, 291). Los bancos son para «hombres silenciosos y solitarios» (S,27) el rascacielos y hasta el zoológico son espacios urbanos de la soledad sea de los seres humanos, sea de los animales (S,132,143,148,219,359).

Especial atención merece la pared, lugar límite sobre el cual se condensa la historia colectiva o individual. Otra vez hemos de tomar al pie de la letra la expresión de Bruno: «las paredes del tiempo» (S,13). Láminas, fotos, imágenes puestas con chinches componen antológicamente un territorio de la memoria: la pared es palimpsesto de la historia, con o sin mayúscula. Nacho acumula sobre la paredes de su cuarto imágenes de la actualidad, las figuras de sus odios, de sus ascos. Cuando escribe sobre ella, traza también una minúscula representación del «Mane Thesel Fares» que anuncia la ruina de la ciudad babilónica (A,406,411). Sobre la pared de su cuarto, Martín tiene un episodio de la historia argentina que simbólicamente lo relaciona con la historia de la familia de Alejandra (S,31,43,140). En el bar Moscova las paredes ostentan pinturas de la patria lejana (S,202) como para unir mejor la casa con el dueño. Lo mismo acontece con el cuarto de Tito (el fútbol de su juventud, S,98), las paredes de Marcelo brindando una verdadera dramaturgia en imágenes (A,63), la «galería» de Nacho (A,386) y las paredes del pobre cuarto de Hortensia Paz donde reinan el Sagrado Corazón, Carlitos Gardel y Evita (S,451). Las paredes del mundo sabatiano se parecen al castillo de Guermantes donde, como lo escribía Proust, «el tiempo cobrará la forma del espacio».

Este último ejemplo —el de Hortensia Paz— es uno de tantos como pueblan el texto sabatiano que no olvida mencionar las huellas, los datos, los vestigios de una historia y de una cultura nacional. Hasta diríamos que frente a una lógica del progreso derrumbador o destructor del campo (S,74,97,103,106,181,473) el escritor se empeña en



Luis Rosales, Félix Grande, Horacio Salas, Ernesto y Matilde Sábato, Beatriz Guido y Blas Matamoro (Madrid 1985)

Ernesto Sábato y Arnoldo Líberman

transformar partes de sus novelas en una verdadera arqueología nacional. Rechazando la falsa oposición entre literatura nacional y literatura universal («Hay literatura profunda y literatura superficial» asevera Sábato), reivindica la libertad de reformular lo que enjuicia como «nacional»:

> Si mientras duermo, sueño con dragones y considerando la absoluta falta de dragones en la Argentina, se debe inferir que mis sueños son antipatrióticos? Habría que preguntarle a ese crítico norteamericano si la inexistencia de ballenas metafísicas en el territorio de los Estados Unidos convierte a Melville en un apátrida (A,179).

La realidad nacional la transforma Sábato según su propia lógica poética. La quebrada de Humahuaca, visitada por él, pasa a ser en *Sobre héroes y tumbas* la expresión superlativa de la ansiedad de Martín, de su soledad, cuando joven, relacionándose después con el territorio de la huida de las huestes de Lavalle. Asimismo, cuando Sábato reflexionó sobre el pueblo de Normandía donde Flaubert concibió *Madame Bovary*, intentaba comprender cómo un reducido espacio real pudo mudarse en un espacio literario (A,106,108). No de otro modo le interesan las grutas de Leonardo (y no los rostros) porque aquellas «azulinas y enigmáticas dolomitas (...) ¿qué son sino la expresión del espíritu de Leonardo?» (A,121).

Como desplegando los elementos de un conjunto sistemático —una obra de arte con estrechas correspondencias de formas y colores— el abismo intersubjectivo se extiende al espacio nacional: la Argentina es una región «fracturada», «instable», un «turbio lugar de fractura» y de «desgarramiento». Otra vez la geología en clave simbólica sirve como principio explicativo del espacio nacional (S,179). Esta dualidad argentina puede a veces ser expresada de manera más o menos irónica o burlona (el opio y la monada, los vientos que dividen los porteños en dos bandos, el clima (S,153,210,233) pero queda asentada la afirmación de un país doble, desdoblado y de que la patria es una «serie de enajenaciones» (S,415).

Sobre Héroes y tumbas está fundamentada en una historia familiar y colectiva que se presenta como la yuxtaposición de varias imposibilidades de vivir y de convivir en un problemático espacio nacional. Descartando efectos retóricos y facilones sobre el exilio, Sábato nos depara un espacio profundamente ajeno al ente argentino (problemático también en cuanto tal), desde el principio (con el exilio de las tropas de Lavalle, con la vida retraída de personajes que representan parte del pasado nacional) hasta la emigración italiana (el «paese» del padre de Tito). Éste, mejor que ninguno, vive no en un espacio extranjero, lejano, sino en una tierra que está mirando «hacia dentro» «hacia lo más profundo de la memoria» (S,153,182).

Otra vez se asoma aquella obsesiva idea de la profundidad, de lo hondo del ser, uno de los elementos definitorios más destacados de la personalidad de Sábato y del artista como lo define (no fecundidad, sino profundidad, EF,689). Holgado es citar aquí las innumerables repeticiones de lo profundo, de la búsqueda por el artista de la profundidad, de los varios sitios subterráneos inscritos en su novelística (cf. tan sólo HE,241; H,336,414; EF,414,469,555,563) Mejor vale fijarse, a la inversa, en los espejismos de la altura, de lo alto y nos percatamos de que existen varias contrafiguras del verdadero artista, tal como lo enjuicia la ensayística de Sábato: necesidad para él de ahondar en el yo y en el subsuelo del universo.

Es así que vamos recalcando en Castrel sueños fugaces de altura (correr por los techos de una catedral, irse a ver las torres de San Geminiano, transformarse en pájaro — y no en pez como Fernando) (T,121,134,143), sueños que coexisten significativamente con intuiciones de lo profundo, de lo que está «debajo de» o «dentro de» y con su menosprecio de lo sólido, de la arquitectura (T,65,117,126,157,164). Con él tenemos al primer esbozo novelesco del artista desgarrado, y notémoslo, a partir de una topología encontrada, doble: altura *vs* profundidad. Detengámonos ahora ante la figura de Jorge Ledesma que actúa en sus cuatro intervenciones como una caricatura paródica del artista. Sube desnudo a un faro para conocer o desafiar al mundo; vislumbra a Sábato en lo alto de hipotéticas montañas heladas mirando las gallinas abajo. Preconiza empero actitudes típicas del ente sabatiano: «practiqué el agujero y me puese a vichar» y representa al artista hasta en su imprescindible soledad pero agrega «sólo, panoramicamente solo» (A,105,281,410). No cabe duda de que los sueños y delirios de Ledesma se oponen del todo al ideal de profundidad, de hondura del artista y también al viaje interior de Fernando, escritor hiperbólico de la novela sabatiana.

Mucho más complejo es el caso de Bruno en *Sobre héroes y tumbas,* hipotético escritor, más bien fallado y sobretodo «contemplativo» (S,109,379,429). Razona bien, pero la postura física de Bruno, su ocupación por su cuerpo del espacio desmiente su voluntad creadora, poética que sólo se consigue con el descenso. Cuando joven, sus «subidas» (la cabeza) y sus «bajadas» reducidas son fracasos (S,391,399). Más tarde, su destino de escritor se concluye casi metafóricamente por una caída de los andamios contra las construcciones que podrían salvarle, entiéndase textos escritos (S,433). Sabe que es menester «escarbar en el corazón humano» pero sigue mirando desde arriba: «se inclinó hacia la ciudad» y «contempla» los rascacielos (S,147), mirando el cielo como si estuviera en una exposición de pintura (S,148). De ahí que se presenta como un «pequeño Dios impotente» (S,148) y, al abrirse *Abaddón*, como un «testigo impotente» (A,14). Por eso no nos extraña el que tome como modelo humano al escritor Saint Exupéry, visto con su avión «desde arriba» (S,194), a pesar de que quiere ser en la tierra cabo de bomberos para ayudar —inútilmente— a la gente (S,194). Hasta Bucich, como exponente de la raza humana, quiere ser «astrónomo», sueño burdo, inútil ya que más vale estar al lado de Martín y regalar un juguete a su ahijado.

La altura es el constante peligro que acecha al hombre, al creador: quedarse en las alturas, encerrarse en la torre (altura y construcción soberbia), «la torre del conocimiento» (HE,193, A,367); quedarse en el cielo de las ideas puras, geométricas, el hermoso refugio del «topos uranos» (A,367, cf. UU,77; HE,197,268; A,97,125,127,330; E,915). Invirtiendo la galería de los aferrados a las alturas, salen el enigmático Rojas interrogando a «Sábato» personaje, Molinelli imaginando un reducido aniquilamiento apocalíptico después de la lucha entre Urano y Plutón (altura *vs* infierno), el periodista Del Busto llamando la atención del escritor sobre la importancia de los porteros de rascacielos (el hombre que maneja «la compuerta de dos mundos»... arriba «y abajo las ratas», A,281,311,312). Aquellas siluetas concretizan tanto la importancia de lo profundo como la de una articulación tierra-subsuelo.

Ahora es cuando se nos presenta con líneas más firmes lo que podríamos llamar la cosmovisión de Sábato y no la que se expresa teóricamente en ensayos críticos sino

la que se apodera del texto de ficción para ordenarlo. Mientras la actividad discursiva, analítica de Sábato desarrolla constantes oposiciones dialécticas o, con mayor rigor filosófico, oposiciones duales (lo diurno/lo nocturno; lo femenino/lo masculino; el caos/el cosmos; la extensión del folletín/la profundidad de la novela; la luz/las tinieblas; la carnalidad/la pureza y hasta el laberinto de Borges opuesto al de Kafka, UU,21) el imaginario sabatiano se construye sobre una división tríplice del universo. Hace falta recordar la teoría del hombre según Sábato, quien distingue los tres componentes que son el espíritu, el alma y el cuerpo, (H,300); el alma, como bien se sabe, es el espacio donde se crea la novela; ésta va formándose pues en esta zona intermedia, entre el mundo del espíritu (zona celeste, divina) y el mundo del cuerpo (la zona animal, subterránea). Valiéndose del grandioso mito platónico de Fedro (EF,784), recuerda Sábato que el alma se arrojó a la tierra pero sigue conservando algún recuerdo de su eternidad y deidad pasadas o primeras. Pero como lo puntualizó varias veces «Dios no escribe novela» y el espacio novelesco sólo se explica a raíz del emparejamiento del alma con el cuerpo, o sea de lo terrestre con lo subterráneo, si nos remitimos ahora a la expresión espacial de aquella cosmovisión.

Significativas huellas de esta tríplice organización del cosmos encontramos en las novelas, rigiendo, a nuestro modo de ver, una de las estructuras más profundas del texto como espacio. En *El Túnel,* la vereda por la cual camina María (primera aparición después de la exposición), el ascensor (vista panorámica inútil lugar y objeto del desencuentro) y un tercer lugar llamado «boca del subterráneo» por el cual sale otra vez María van componiendo por primera vez en la novela aquella cosmovisión dentro de la cual va a moverse la pareja. En *Sobre héroes y tumbas,* la teoría de los parques definida por Bruno reconstruye una ciudad triple (la Poderosa Oficina, el césped del parque y los bichos, hormigas y gusanos, S,28). Plantea aquí idealmente este personaje una triple cosmovisión que es también la de la novela con el Mirador, el espacio urbano o el campo, y el subsuelo de Fernando.

La teoría de Bruno anuncia, la de Schnitzler en *Abaddón,* a nivel de la escritura:

> Primitivamente se escribía de arriba abajo, como los chinos, o de derecha a izquierda, como los semitas. Recién las palabras gnothiseauton, en el templo del Sol, corren de izquierda a derecha. Observe Dr. Sábato: la primera forma bajaba a la tierra; la segunda, la de los semitas, hacia el inconciente o lo pasado; recién, la última, la nuestra, se orienta a la toma de conciencia (A,. 322).

Más profunda que aquella reconstrucción ideal (a raíz del mito de Fedro revisitado) es la organización de *Abaddón* donde se encuentran tres historias, tres «hechos» «dignos de ser señalados, porque guardaban entre sí el vínculo que tienen siempre los personajes de un mismo drama, aunque a veces se desconozcan entre sí» (A,12). Y notamos que el borracho Barragán ocupa, por decirlo así, el cielo vuelto ahora espacio apocalíptico, como castigo que va cayendo sobre la Babilonia porteña; Nacho, al acecho de su hermana, ocupa la calle, mientras Marcelo está, al abrirse la novela, en «los sórdidos sótanos de una comisaría de suburbio» (A,13). Quedan pues trazados los tres espacios fundamentales agrupados al principio como escenario primordial de un texto que intenta ser novela total.

Asimismo notamos el caso del personaje «Sábato» relacionado desde el comienzo con aquellas tres historias: primero aparece sumido en «un pozo» y empezará el texto (¿novela?) en el subsuelo de su casa. Pasaremos después con él por la sociedad porteña y el espacio de su estadía en París, descubriendo las dos tentaciones suyas que se complementan y se oponen: el subsuelo (y hasta el túnel del subte de París) t el Olimpo matemático, hasta la tumba (tierra con palabras escritas y subsuelo). Pero más cabalmente, la última aparición del escritor, su metamorfosis, plasma la verdadera figura emblemática del novelista: el murciélago, pájaro pero también rata, uranos y también plutón, cielo e infierno, imposible síntesis desgarradora.

*

¿Será aquel animal la versión grotesca de la nueva síntesis por la cual abogaba Sábato al rechazar la destrucción inherente a la estética surrealista? (HE,259). ¿No será síntesis más segura, más humilde, más sincera la del tango, «pensamiento que se baila», como si se concretara con esta danza el cielo de las ideas y la tierra de los pasos perdidos? Sin embargo sigue recorriendo el novelista aquel territorio que le cupo, socavándolo y ensalzándolo porque es también tierra de todos los hombres y terrenos sobre el cual va a construirse su obra novelesca.

Pero surge una imagen, una obsesión en la mente de Sábato: una imagen obsesiva, ya que aparece en las primeras páginas de su primer ensayo *Uno y el universo* y es la que cierra el texto de *Abaddón:* la obra ruina.

«Las obras sucesivas de un escritor son como ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores» (UU, 19). Ruinas proféticas que anuncian en *Abaddón* la caída de «la inexpugnable fortaleza».

¿Será recuerdo obsesivo de la vanidad del mundo, del derrumbe de toda clase de torre de Babel? ¿Será el porqué de otra obsesión, la de escribir el texto como un territorio que ha de perdurar, después de arruinadas las construcciones humanas? Pero hasta las ruinas seguirán testimoniando, con tal que sean de mano del poeta. Y ha de pasar con la obra de Sábato lo que vaticinó, en un verso enigmático y apodíctico a la vez, el poeta Hölderlin: «Lo que ha de permanecer, lo fundan los poetas».

DANIEL-HENRI PAGEAUX

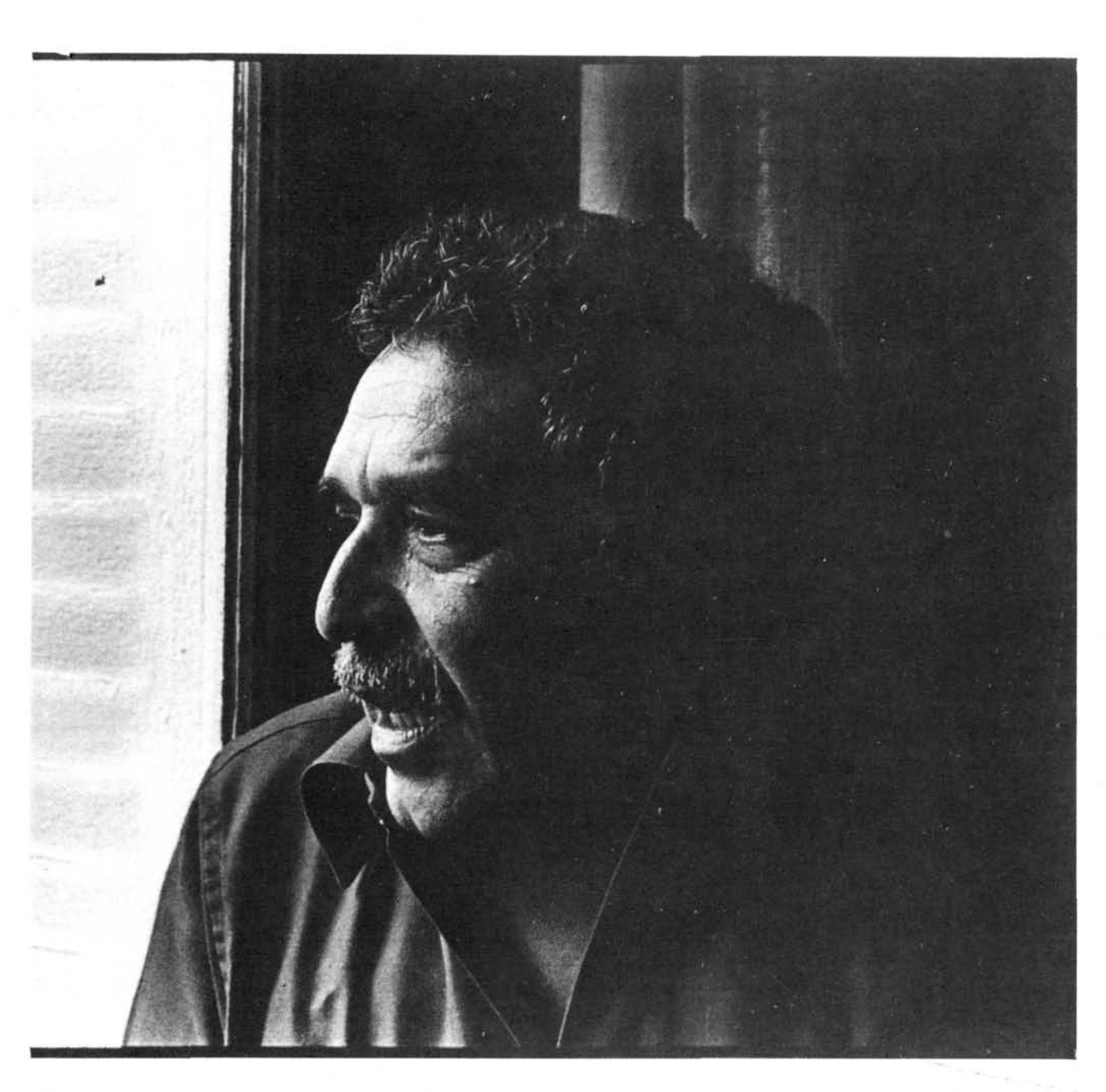
---

* Remitimos para las ediciones y abreviaduras a los siguientes títulos:

[1] *Ensayos (Obras* II), Losada, 1970 (E; UU = *Uno y el Universo;* HE = *Hombres y engranajes;* H = *Heterodoxia;* EF = *El escritor y sus fantasmas).*

[2] *El Túnel* (T), Madrid, ed. Cátedra, 5ª ed. *Sobre Héroes y tumbas,* (5) Buenos Aires, ed. Piragua, 1976, 18ª ed. *Abaddón el Exterminador* (A), Barcelona, Caracas, México, Seix Barral, 1979.

Lecturas



Gabriel García Márquez, en 1979 (Foto: Jesse A. Fernández)

El amor en los tiempos del cólera*

Más que una historia de amor, esta novela es la historia de un amor iniciado casi en la adolescencia de sus protagonistas, Florentino y Fermina, que dilata más de medio siglo su consumación, tras los largos años de vida matrimonial de la mujer con el doctor Juvenal y las incontables aventuras eróticas, más o menos estables, de un hombre cuya única pretensión firme, esperando sin desaliento, había sido hacerla suya.

Una innominada ciudad caribeña es el ámbito espacial colombiano en el que se suceden los hechos esenciales de la acción narrada, con algunas excursiones costeras y viajes a las tierras del interior a través del río Magdalena, con fugaces referencias a París, lugar de cultura y placer; aquella ciudad carece de nombre, pero su situación geográfica así como su carácter colonial que aún conserva y su topografía concreta evocan aspectos de la Barranquilla donde pasó años de infancia el autor y se casó en 1958, la «soñolienta capital de provincia» con su bahía portuaria, puerta de América en otros tiempos, que ahora vive una decadencia honorable entre ciénagas podridas sobrevoladas por alcaravanes, aguaceros invernales y el polvoriento viento del verano. Otras poblaciones de Colombia, patria de escombros deshecha por sucesivas epidemias de cólera y persistentes guerras civiles, tanto de las provincias del Caribe o de la cuenca del Magdalena como del estado andino de Cauca, se mencionan en relación con los antecedentes e itinerancias de los personajes.

El novelista organizó el discurso de su relato en seis núcleos o capítulos carentes de numeración y título, dándoles una extensión similar, oscilante entre las 71 páginas del primero y las 99 del último; eligió para contarla un narrador, testigo a veces, omnisciente las más, neutro y heterodiegético, impersonal y sin rostro, confundible a menudo con el autor implícito, que conduce con cierto capricho el relato, conciudadano de los personajes, de quienes ofrece una visión próxima progresivamente enriquecida a lo largo de la alternancia de perspectivas y de los frecuentes desplazamientos temporales con fugaces visiones retrospectivas o demoradas analepsis que se remontan no sólo a la infancia de los protagonistas sino a la vida de Bolívar y aún a la época colonial de la ciudad; en su discurso prefiere la modalidad del sumario a la de la escena y combina amplias descripciones de pertinente función dilatoria y simbólica con su narración de los hechos vividos y sucintas comunicaciones dialógicas entre los personajes.

El rasgo más llamativo de la novela en su aspecto constructivo es la frecuente alteración de la linealidad progresiva temporal de la historia narrada, es decir, las anacronías del discurso respecto de la historia, así como cierta indefinición de la cronología histórica, a pesar de las apariencias concretizadoras de muy vaga precisión en las refe-

* GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El amor en los tiempos del cólera,* Barcelona, Bruguera, 1985.

rencias a los años de la peste del cólera o a las encadenadas guerras civiles. Hay una amplia gama de combinaciones técnicas que configuran la duración temporal: sumarios, escenas, pausas descriptivas, pero sobre todo elipsis. Predomina la narración ulterior, hecha en pasado; las páginas iniciales no sitúan, al parecer en los años treinta de este siglo, en un día de Pentecostés en el que seguimos a los personajes desde el amanecer hasta la tarde, y se prolongan a la mañana del día siguiente; luego se nos hace volver a más de 50 años antes de ese día (pasado medio siglo de la independencia del país) y la línea temporal avanza progresivamente en curso lógico, centrada con cierta morosidad en el noviazgo de los protagonistas, en la boda de Fermina, en su vida matrimonial con Juvenal, y en los amoríos de Florentino, para alcanzar el año inaugural del siglo XX del que se avanza precipitadamente hasta el mencionado domingo, centrándose en el último tranco en el período de poco menos de dos años que transcurre entre el fallecimiento del doctor y la consumación de la relación de su viuda con el protagonista.

Se intercalan abundantes prolepsis o narraciones anteriores con función de presagios o profecías anticipadoras del futuro que ponen de manifiesto ya la omniscencia del narrador ya las premoniciones intuitivas de los personajes («nos volveremos viejos esperando»), como también numerosas analepsis, formuladas unas y otras en moldes estilísticos que llevan el sello inconfundible del autor. Las alusiones históricas retrospectivas llegan a la época del dominio español y a la independencia colonial, al comercio del siglo XVIII con la piratería inglesa de por medio, al momento en que el Libertador Bolívar camina hacia su muerte (1830), a los años en que todavía se ve por las calles de París al anciano Víctor Hugo (+1885) y a Oscar Wilde (+1900), a la Guerra de los Mil Días en el tránsito del XIX al XX, o al tiempo en que los europeos están empeñados en una guerra bárbara (la de 1914 a 1918), por los días en que Carlos Gardel empieza a estar de moda, hacia 1917.

Con todo, posee todavía mayor relevancia la conciencia de temporalidad que traslucen los protagonistas que el diseño temporal de lo narrado: desde el suicida Jeremiah que se mata para evitar los «estragos del tiempo», atormentado por su incapacidad de detener el «torrente irreparable de los días», hasta Juvenal que siente, cumplidos sus 50 años, el peso de su propio cuerpo como un lastre o su mujer que lamenta el peso del tiempo malversado; pero dicha conciencia se hace en Florentino más viva y atormentada que en ninguno, al ver cómo se suceden los avances técnicos o al encontrar a los hijos crecidos de las parejas que él ayudó a casar con sus cartas de amor por encargo; son muchas sus referencias al pasado, remontándose a sus amores efímeros con Fermina, mientras aguarda año tras año que muera su marido, temiendo que la muerte pueda ganarle en su espera. También el narrador tiene una particular percepción de esa limitación temporal vinculada a la existencia humana así como una aguda vivencia de lo que pesa el tiempo histórico; se revela en sus referencias a la llovizna de siglos que envuelve a Bogotá o al «óxido final» de la vejez con su olor a gallinazo, un estado indecente que habría que impedir a tiempo. Novela de amor, sí, pero no menos meditación novelada del autor implícito sobre la temporalidad como componente esencial e inesquivable de la existencia humana, y no sin causa las palabras *amor* y *tiempos* se hermanan en el título.

El sentido del humor del novelista apunta por doquier en estas páginas: empieza por apreciarse en la nominación y caracterización de muchos de sus personajes: en el doctor Juvenal Urbino con toques de afrancesado ilustrado, uno de cuyos hijos se llama Marco Aurelio como el abuelo, los tres médicos; en el santo ateo Jeremiah de Saint-Amour, muerto con su perro Míster Woodrow Wilson por razón de su «gerontofobia»; en Pío Quinto Loayza, el padre de Florentino, hijo natural como éste, o en su hermano, el lúcido demente y acaudalado naviero León XII; en el telegrafista y fornicador hiperbólico Lotario Thugut. Para una prima de Fermina elige el nombre de Hildebranda, hija de Lisímaco, a su sirvienta negra le atribuye el de Gala Placidia y a una cocinera el de Digna Pardo; Euclides se llama el niño buceador, Franca de la Luz la monja superiora de un convento-colegio, Tránsito la madre y Rosalba la mujer primera asaltante sexual del protagonista; al capitán que acoge hospitalario a los viejos amantes en su buque se le atribuye el nombre de Diego Samaritano.

El singular sello estilístico de García Márquez se revela en ciertas palabras clave, del tipo de cachacos, guayaba, alcaravanes, ciénagas e iguanas, así como en reiteraciones, unas anafóricas (se acordó..., págs. 392-394; contó..., pág. 142; vio..., pág. 367), otras epifóricas o de conversión (...dijo que sí, pág. 137-138), o en expresiones tales como «la mala hora», «se acordó», o en el sutil homenaje que rinde a sus clásicos preferidos, como a Antonio Machado al hablar de «el pasado efímero» o a Borges en la rememoración visionaria de la página 367. Otros eficaces logros estilísticos se consiguen por las similicadencias reforzantes («más ardor y más dolor y más amor») o por la marca obsesionante del dilatado plazo de espera (51 años, 9 meses y 4 días) o por la reiteración de adjetivos y del esquema sintáctico («había una sola luz en una sola ventana de una sola casa») que en esta ocasión contribuye a agudizar la conciencia de soledad. El novelista ya tienen habituados a sus lectores a la captación de integraciones temporales ampliamente dilatadas conseguidas en una sola frase que abarca desde el presente cognoscitivo al pasado vivido y anticipa el porvenir de la historia: «Entonces supo Florentino Ariza que en alguna noche incierta del futuro, en una cama feliz con Fermina Daza, iba a contarle que no había revelado el secreto de su amor...» (pág. 282), donde se incluyen sorprendentes catacresis y enálages metonímicas.

La exuberante imaginación del autor se luce en esos vientos locos que destechan casas y arrastran a los niños por los aires, en las fabulaciones de Euclides que se contagian a Florentino, en el pulpo viejo de tres siglos o en las creencias populares aquí incluidas, como la de los animes, en la misteriosa muñeca negra que crecía, en el robo total del ajuar doméstico de Ausencia mientras yace con su amante, en el músico cuyo aliento de sepulturero distorsiona los arpegios del arpa, en la mujer fantasmal del río Magdalena, en el mago de feria que extrae de la boca sus mandíbulas y las deja hablando sobre la mesa o en los efectos desastrosos, no necesariamente hiperbolizados, de la caldera que explosiona en la planta eléctrica.

Los componentes trágicos, que no faltan, y la angustiosa dilatada espera de los protagonistas se neutralizan con creces mediante los distensivos elementos humorísticos; aparte del efecto cómico y risible de la mayor parte de las mencionadas nominaciones, recordemos al loro del doctor Urbino visitado por el presidente de la República y sus ministros, el banquete preparado durante tres meses y deslucido en unos minutos por

el aguacero, los fallos de memoria del viejo doctor y su manejo ético del olvido que afecta hasta al significado de las notas recordatorias que guarda en su bolsillo, el agudizado olfato de su esposa que le permite descubrir su infidelidad, la identidad de los síntomas del amor y del cólera, la perturbación del enamorado que le lleva a comer flores y a beber agua de colonia, el proyecto de hacer un museo del amor con los objetos olvidados por los clientes en el burdel, enfermedades venéreas soportadas con «insolencia patriótica», la viuda feliz porque, muerto su marido, sabe a ciencia cierta dónde está, las anotaciones de los hiperbólicos 622 amoríos de Florentino o sus cartas de amor redactadas por encargo a las que él mismo se ve obligado a responder luego, los comentarios de Fermina en su hallazgo de la sexualidad, el inmigrante chino premiado en los Juegos Florales, o América preparando al protagonista para el amor como si se tratase de una pieza culinaria.

A tales recursos se suman los de la ironía no desprovista de carga satírica y crítica: el eximio doctor regentando por un día su hogar con suma de desaciertos, su opinión sobre la alteración del ciclo menstrual en la mujer tras diez años de matrimonio, el curioso cólera que deja como secuela señales de tiro en la nuca de los muertos, Dios adscrito con carnet al partido conservador, la pensión vitalicia distinguidos, o el contraste tan carpenteriano de las negras que usan para andar por casa los sofisticados zapatos que están de moda entre emperatrices y artistas europeos.

El novelista ha dado vida, encarnándose en sus personajes, a una serie de ideas y experiencias, algunas casi obsesivas en él, entre las que no faltan la del terror de no encontrar a Dios en la oscuridad de la muerte o la visión de las guerras como «pleitos de pobres arreados como bueyes por los señores de la tierra contra soldados descalzos arreados por el gobierno»; pero destacan sobre las demás las referidas a la vivencia de la temporalidad (el óxido de la rutina protege de la conciencia de la edad) y del amor, en su amplia variedad de circunstancias y manifestaciones, que llega a remontar prejuicios y convenciones sociales y, más aún, a erigirse como baluarte frente a los ataques despiadados de la temporalidad: Florentino y Fermina terminan por saber que «el amor era el amor en cualquier tiempo y en cualquier parte, pero tanto más denso cuanto más cerca de la muerte». El viejo tópico consagrado en tres palabras clásicas cobra aquí vida una vez más: *Amor omnia vincit.*

JOSE MARIA VIÑA LISTE

Yukio Mishima: clamor suicidal

Cuando yo compuse, por cierto, con harta fatiga, mi libro *El estupor del suicidio* (Editorial Latina, 1980) recuerdo que manejé aproximadamente y con gran dispendio —ahora se comprende— a unos doscientos escritores suicidas, de manera que por razones de espacio salieron a poco menos de una página por barba, los más privilegiados, y otros tuvieron que conformarse con varios precarios renglones.

Ahora, de súbito, en aluvión de lengua española me encuentro sobre la mesa de trabajo nada menos que cuatro libros de otros tantos autores, que suman cerca de mil páginas, consagrados en el mismo año de 1985 a glosar exclusivamente la figura de uno sólo de estos escritores suicidas.

No digo que sea demasiado (cada suicida merece investigación permanente y exhaustiva), pero se trata de un hecho notorio. Y casi tentado estoy de lanzar una carta abierta a los futuros escritores suicidas rogándoles con el escepticismo que estos asuntos requieren que si en efecto están decididos a nutrir la pródiga crónica negra autodestructiva y, al menos, pretenden que tan irremediable y definitivo gesto los rescate un poco —un poco nada más— del pozo de sombras y olvido en que nuestro tiempo sumerge las mayores atrocidades, lo hagan al gran estilo, al modo sumo, que no es otro que el procedimiento seguido por Yukio Mishima (seudónimo de Kimitake Hiraoka).

Después del complejo, minucioso y espectacular aparato escénico desplegado por Mishima, cualesquiera otros procedimientos e intención para borrarse de este valle de lágrimas resultan pálidos y humildes, es decir, ridículamente *suicidas* en su esencia última y fundamentadora, que es la de quitarse de en medio cuanto más en silencio mejor para no alterar las buenas conciencias, ya sean los somníferos de Pavese, el láudano de Artaud o el plomo de Larra. Emilio Salgari, por ejemplo, que aún siendo occidental se hizo el harakiri, y esto representó una indudable originalidad, no es comparable, porque el pobre hombre medio ciego, podrido de miseria económica y con su adorada mujer loca en el hospital se fue solitario y callado a un bosquecillo, nevado, en las afueras de Turín y allí se clavó el cuchillo sin ninguna clase de alharacas.

Repasando el régimen procidemental en el suicidio de los escritores en cuanto a la *gratuidad* y riqueza de la puesta en escena me parece que el caso de Yukio Mishima se lleva la palma en todo, en fría deliberación, valor, afán de notoriedad, violencia, ortodoxia según las tradiciones guerreras del Japón imperialista y hasta en lo grotesco, aunque haya personas que entiendan que eso tiene algo que ver con la belleza heroica, y de aquí seguramente proviene, incluida la calidad literaria de Mishima, indiscutible, el interés editorial hispánico por su figura, hasta inundar el mercado con cuatro libros a la vez en el transcurso de un solo año, pero si tenemos en cuenta que las ediciones originales corresponden a años anteriores es preciso entonces agregar un nuevo factor justificativo, y este no es otro que el viaje presidencial español al Japón con fines de intercambio comercial, cultural y tecnológico. Es evidente que el interés suscitado por

el Japón se ha concentrado en el plano editorial sobre la personalidad de Mishima, que era el bocado fácil con mayores posibilidades de comercialidad literaria (a estos efectos de sobreabundancia bibliográfica, no basta, pues, con suicidarse, sino que es recomendable promover un escándalo similar enjundia al de Mishima y, además, en España, hacerlo coincidir con la estela dejada en los medios informativos por el viaje de un presidente y su séquito, y el resto son ganas de dejar el suicidio en un mero trámite fastidioso y soslayado, que es lo que suele ocurrir cuando no se dan las circunstancias señaladas).

Los libros de referencia son (señalo fecha de la edición original) *Mishima (biografía)* de John Nathan, 1974, Seix Barral; *Vida y muerte de Yukio Mishima* de Henry Scott Stokes, 1974, Muchnik; *Mishima o el placer de morir* de Juan Antonio Vallejo-Nágera, 1978, Planeta, y *Mishima o la visión del vacío* de Marguerite Yourcenar, 1981, Seix Barral, todos, repito, vertidos al español en 1985, a excepción, obviamente, del de Vallejo-Nágera, que ha sido reeditado.

Y hay que decir en seguida que Nathan y Scott fueron amigos personales de Mishima y han escrito las obras más extensas y documentadas y, por tanto, se pueden considerar las pioneras (el prólogo a la de Nathan, suscrito por el autor, lleva fecha de 14 de enero de 1974), al menos dentro de estas manifestaciones occidentales que nos llegan, pues en japonés ya estaban precedidas por treinta y tres estudios sobre Mishima.

Tras los trabajos de Nathan y Scott caben, como es lógico, centenares de otras interpretaciones, pero los datos básicos y las principales hipótesis deductivas están ya ahí contenidas y rigiendo el camino de los restantes tratadistas, uno como traductor y profesor de literatura nipona, Nathan, y otro como periodista y testigo presencial de los hechos, Scott, cuyo libro, por cierto, exigió la redacción de siete borradores.

Menos el de Marguerite Yourcenar, tales libros aparecen profusamente ilustrados con fotografías de Mishima, culturista, actor, ya que la educación física, el músculo, el sentido plástico y la pasión del exhibicionismo fueron ejes sustentadores en la personalidad del escritor japonés, absolutamente controvertida, compendiosa, y se relacionaron también por vía romántica y heroica con el deseo de la muerte.

El mérito principal del doctor Vallejo-Nágera, aparte de su dominio profesional en el ámbito de la psiquiatría, consiste en haber introducido relativamente temprano, al menos con anterioridad a la traducción de las obras arriba citadas, todo este caudal informativo en el área de la lengua española, tan remisa a la cuestión del suicidio como tema de análisis, junto a un esfuerzo por divulgar los complicados rituales japoneses y facilitar nociones históricas de sus jerarquías morales, místicas y guerreras, algunas de ellas confirmadas entre naturales del Japón residentes en Madrid, no exentas de sabor periodístico, e interesa anotar las características referidas a la ejecución correcta de la liturgia dramática denominada *seppuku,* en la que el suicida se abre el vientre —*harakiri*— mientras otra persona vela para cortarle la cabeza de un sablazo.

Nathan y Scott figuran con frecuencia en la bibliografía de Vallejo-Nágera y, a partir de esta constatación, no se asimila bien, o se entiende como una breve inconsecuencia, que dé en calidad de hipótesis anticipadoras de interpretación personal lo que ya está sancionado y debatido en los términos de la propuesta por los dos biógrafos mencionados, por ejemplo, que entre las causas de la decisión suicida no se contaba ni era determinante el hecho de que el premio Nóbel fuese concedido, en contra de todas las presun-

ciones, a otro escritor japonés. Es sólo un botón de muestra, pero la consecuencia a la que se llega alude a la dificultad de hacer aportaciones interpretativas originales después de la tarea desarrollada por Nathan y Scott, salvo que se les desconociera, y este no es el caso de Vallejo-Nágera, como tampoco es el de Marguerite Yourcenar, la cual dedica tres cuartas partes de su ensayo a viviseccionar la obra de Mishima y se fija el propósito de establecer por qué caminos el Mishima brillante, adulado y envidiado se convierte progresivamente en el hombre decidido a morir. Yourcenar, fiel a su enunciado, asiste al ascenso del vacío. Pero Scott Stokes para ella, que escribe seis o siete años más tarde, es «uno de los biógrafos de Mishima», es decir, que ni se digna citarlo, aunque sí aprovecha su información. La actitud, algo desdeñosa, estaría justificada si Marguerite Yourcenar poseyera fuentes de mayor enjundia, que no podrían ser otras puestos en este grado de exigencia que las propias japonesas, las fuentes originales, mas no va por ahí la autosuficiencia de la autora belga porque declara (p. 46) que sólo puede manejar de Mishima las piezas traducidas.

Citemos el párrafo completo: «Uno de los biógrafos de Mishima —escribe Yourcenar— se ha tomado el trabajo de publicar los nombres de diez escritores japoneses bien conocidos que acabaron suicidándose en el transcurso de los primeros sesenta años de este siglo. Ese número no nos sorprende, en un país que siempre ha hecho honor a las muertes voluntarias. ***Pero ninguno de ellos murió en el gran estilo*»** (subrayado nuestro). Marguerite Yourcenar, con su gran talento, ilustra sin embargo la ***novelería*** algo boba de atenerse a la espectacularidad de la autodestrucción, como si la muerte voluntaria, el resultado esencial del hecho, la dimisión radicalizada y absoluta, admitieran grados de interés e importancia según los procedimientos puestos en práctica.

El escritor japonés que recibió el Nóbel en vez de Mishima fue Kawabata, maestro o redescubridor del primero, generoso, melancóico, quien también, ya viejo, cometió suicidio, sólo que lo hizo en el silencio del retiro y empleando el gas, vaya por Dios, no lo hizo en el gran estilo, y por eso ni la modestia ni el intimismo ni el premio ni siquiera la íntegra voluntad de muerte —el contenido— cuentan tanto como la forma, que en definitiva y a estos efectos es algo secundaria, salvo que un desastroso «mal gusto» deteriore la dignidad con que parece que ha de presentarse la muerte, y más si es muerte elegida. Vallejo-Nágera vio una posibilidad de gran biografía por hacer en Kawabata, en su refinada pobreza y huida del gran mundo. Lo que ocurre es que por este camino inmediatamente surgiría la emoción trágica de Osamu Dazai, que se tiró a un río de Tokio con su amante, y después aparecerían los demás suicidas «fluviales», como Virginia Woolf y Angel Ganivet y Celam, o Hart Crane, que se entregó a las aguas del Golfo de México, o Carolina de Günderode, con una daga clavada en el corazón antes de arrojarse al Rhin, o Alfonsina Storni, perdida en la playa inverniza de Mar de Plata, y el panorama de repente se envenenaría con la dispersión y la prodigalidad de muerte violenta, con la cohorte fantasmagórica de tantos escritores suicidas que no se acaba de entender bien la destacada congregación en torno a Mishima, ese sentido de exclusividad que nace al socaire de instancias algo oportunistas. Todo ello, por supuesto, sin perjuicio de seguir considerándolo uno de los personajes más interesantes en el plano de la muerte voluntaria.

En general, ninguno de los cuatro libros en cuestión renuncia a lo que se puede entender como verdadero festín descriptivo, los detalles ceremoniales, del drama saturado de vientres abiertos, raudal de sangre y cabezas decapitadas, la del escritor y la de su ayudante, el joven Masakarsu Morita, discípulo, jefe del ejército privado y amante, pues se trató de un suicidio de pareja con inequívocos lazos homosexuales, especie esta del emparejamiento que se da con abundancia en la historia de la autodestrucción, ya homosexual o heterosexual, desde Marco Antonio y Cleopatra, Kleist y Henriette, Stefan Zweig y secretaria, Lafargue y Laura (hija de Marx) a Koestler y su mujer, pasando por Jacques Vaché y el citado Dazai, entre otros.

De modo que cuando Mishima se decidió a poner en práctica su larga y deliberada idea suicidal desencadenó un pandemónium de secuestro militar, espadas, periodistas, reunión de tropa, arengas, helicópteros, patrioterías exacerbadas y derroche de gestos que hubieran sido sólo grandielocuentes y hasta grotescos, con su agudo sabor militarista y tradicionalista, si detrás la firme y altanera voluntad de muerte, la muerte «valedera» y confirmatoria, no hubiera hecho asimismo su aparición. Lo «grotesco», si no fuera por este hecho valedero de la extinción irreversible, pudo provenir en esquema de dos motivos: uno, que la oficialidad y tropa reunidas bajo el balcón de la arenga con la que Mishima en plena fiebre ideológica invocó el retorno de las virtudes imperialistas del Japón no se lo tomaron en serio y hubo gritos chuscos, risas, y otro motivo se refiere a que Morita, el encargado de decapitar a Mishima, marró el golpe varias veces e incrementó la carnicería en un Mishima ya de vientre abierto antes de que fuera sustituido por otro de los acólitos, que completó la función haciendo rodar las dos cabezas por el pavimento del despacho del general en el cuartel de la Fuerza de Defensa Propia. Mishima quiso morir, se dice, no como un literato, suponiendo que los literatos tengan formas especiales de morir, sino como un militar, como un guerrero, adoptando el emblema de la espada antes que el de la pluma, observaciones un tanto triviales si tenemos en cuenta que antes de llevar a cabo la acción se había preocupado de concluir y echar al correo, como si dijéramos, el último volumen de su gran obra *El Mar de la Fertilidad*: un escritor tan insoportablemente escritor que quiso trasmutarse en la sustancia profunda y heroica de determinadas tradiciones filosóficas orientales, las suyas y propias, constituyentes de su medio cultural histórico independizadas de la occidentalización invasora.

Los suicidios admiten infinidad de clasificaciones, más para entendernos rápidamente ahora los podemos clasificar sólo en dos vertientes, el suicidio que equivale a evadirse de un sufrimiento mayor (enfermedad incurable, locura, incluso catástrofe económica, también miedo a cualquier castigo) y el suicidio que no se compone esencialmente de estos elementos y, por tanto, su raíz carece de explicaciones fáciles y adopta velos de misterio. A medida que existe menos explicación para un suicidio tendemos a considerarlo más «puro», o sea, más de carácter filosófico, o metafísico. No es lo mismo suicidarse (advertimos la redundancia un tanto inevitable o admitida de la construcción gramatical en las partículas reflexivas) por padecer de cáncer y estar ciego y paralítico (caso de Torres Bodet), por esquizofrenia enajenante de la voluntad (Nerval, Witkiewicz, Jozsef, Ganivet), que matarse voluntariamente por problemas de matiz ontológico. El suicidio de Mishima es de los más puros que conoce la historia, al margen

de reclamos publicitarios, porque si descartamos la enfermedad incurable, la vejez exasperada, la locura evidente y la catástrofe social sólo nos quedan causalidades de hipotético aprehendimiento. Entre los escritores abunda el suicidio por fracaso artístico, por impotencia creadora (algo de esto hubo en Crane (Hart), en Pavese). Pero Mishima estaba en plena fase ebullidora de creatividad y escribió hasta el último momento, cargado ya con la idea de la muerte, y su biografía literaria, sus éxitos, el volumen de su obra, la difusión internacional y el sello de brillantez era muy considerables. Si descartamos la razón evidente para morir y conocemos las razones positivas que inducen a la supervivencia, ¿qué nos queda? A estos cuatro libros no se les puede regatear el mérito de la dilucidación, fundamentalmente a los de Nathan y Scott, plagados de las primeras sugerencias en cuanto a observaciones occidentales traducidas al español.

Los hechos, ocurridos el 24 de noviembre de 1970, llamaron la atención del mundo y aparecieron con relieve tipográfico en las páginas de los periódicos. Mishima tenía cuarenta y cinco años. Las primeras reacciones ante el intento de golpe de Estado y posterior suicidio doble en la tradición samurai hablaron de «fascismo» y «locura», dos juicios que en el transcurso del tiempo se han relativizado por impropios e inaplicables, ya que la causalidad de un suicidio no suele remitirse a razones concretas determinables a primera vista, sino más bien a una suma de caracteres, incidencias y escala de valores que pueden afectar a la vida entera.

En el caso de Mishima, aunque algunos tratadistas prefieran recargar la motivación clave en determinadas facetas, incide un conjunto de circunstancias asimilables a narcisismo, masoquismo, homosexualidad, sentido del vacío, compromiso político con los ideales antiguos del Japón (uno de ellos la divinidad perdida del emperador), el problema de la reencarnación y fanatismo filosófico hay que añadir notas de histrionismo, culto a la belleza y repugnancia por la degradación de la vejez. Henry Scott Stokes cita esta frase: «Entre mis incurables manías está la de que los viejos son siempre feos y los jóvenes siempre hermosos. La sabiduría de los viejos es siempre amarga, la de los jóvenes siempre transparente. Cuanto más vive la gente, peor se vuelve. La vida humana es, en otras palabras, un caótico proceso de decadencia y ruina». No se puede no estar de acuerdo y, si en la naturaleza humana falla la miserable y bienvenida mecánica del pragmatismo, de la contemporización, de la inconsecuencia, del cinismo y de unas gotas de cobardía, ya tenemos ahí razones suicidas, que son razones de excesivo amor por la vida. El suicida del tipo Mishima afirma la emoción de la vida al quitarse la vida. «¿Por qué —se pregunta Mishima— tiene el hombre que estar unido a la belleza sólo a costa de una muerte heroica y violenta?» Está claro: Mishima era tributario del absoluto, es decir, quería destruir la dualidad, organizar las células divididas del arte, la vida y la acción. Es una moral de *kamikaze* (en la llamada a filas de 1945 fue considerado «no apto», con principio de tisis, diagnóstico médico equivocado al que contribuyó Mishima, y esto le quedó como remordimiento) trasmutada filosóficamente, igual que el culto al cuerpo.

Pese a ser muy consciente de la complejidad de esta decisión y exponerla por extenso en su *Vida y muerte de Yukio Mishima*, haciéndose eco también de las resoluciones brotadas en las propias fuentes, Scott Stokes, amigo personal de Mishima, ya se dijo, y único periodista extranjero, que asistió a la rueda de prensa convocada por las Jiei-

tai (fuerzas del centro militar donde se desarrollaron los hechos) a los quince minutos del escándalo catastrófico, se atreve a sintetizar (p. 301) que «la homosexualidad fue la clave del suicidio», la relación pasional con Morita, si bien —afirma más tarde— la explicación hay que buscarla en lo que fue toda su vida: «mi explicación personal es todo este libro».

John Nathan se orienta por el masoquismo, la explicación de sentir placer en el dolor: «Sólo puedo decir que la historia de su vida, tal como la veo, *parece* ser principalmente la de su erótica fascinación por la muerte. Quiero decir que *parece* que Mishima, durante toda su vida, deseaba *apasionadamente* morir, y que de forma absolutamente consciente eligió el 'patriotismo' como un medio para alcanzar la dolorosa muerte 'heroica' que su fantasía había prescrito siempre» (p. 10).

Merguerite Yourcenar, que se muestra reticente con los biógrafos de Mishima, sin citarlos y a veces trivializándolos al combatir o matizar afirmaciones aisladas, recoge esta frase de Mishima escrita un año antes del sacrificio: «Cuando reviso con el pensamiento mis últimos veinticinco años, su vacío me llena de asombro». Y hace hincapié en la similitud que el sentimiento, este drama en general, puede tener con nociones occidentales, en la fácil sustitución para mejor identidad de la palabra emperador por Dios u otra alternancia trascendente y en que la inclinación hacia la muerte se da con frecuencia en los individuos ávidos de vida, según la caracterología manifiesta de Mishima, corroborada por la última frase que dejó escrita: «La vida es breve, pero yo deseo vivir para siempre».

Un elemento algo desorientador en el digno y apasionado estudio de Yourcenar —respetuoso con la muerte elegida y sus símbolos— es que funde a efectos de exégesis hechos, actos y declaraciones de Mishima con el significado, los hechos y los actos de sus personajes literarios. Si bien el procedimiento es legítimo porque en Mishima, aparte de *Confesiones de una máscara* y *Sol y acero*, declaradamente autobiografismo, todo el resto de la obra es de marcado sello introspectivo y de simbología personal, y Yourcenar opta por la fusión indiscriminada de ambos elementos, otorgándoles igual potencia de luz, creemos que debería haber introducido algunas reservas y matizaciones, aunque el resultado siguiera siendo el mismo. No obstante, es un libro el de Marguerite Yourcenar que se distingue por su contenida pasión admirativa, consignada tan ritualmente como fue la vida y la obra de Mishima.

Dice John Nathan, abundando en la idea vía-autobiografía-novela, que «el peligro de utilizar *Confesiones de una máscara* como documento biográfico es que impuso a su experiencia un esquema interpretativo que elimina todo lo que tiene que haber sido los matices dominantes de confusión y ambivalencia, y hace de cada momento una sorprendente revelación». Es razonable. Pero de todas formas, Mishima, mezcla impresionante de introyección-proyección, no presenta graves problemas en cuanto a material interpretativo, que es verdaderamente generoso y sobreabundante, no es un suicida-tabú por falta de huellas y testimonios, como le ocurrió a otros tantos, Raimund, T.L.Beddoes, Sánchez Camargo, Gómez Arboleya, Yonnapoulos, Celam, Trakl, perdidos en la trama de países católicos y con censura o en las grandes conmociones bélicas y de exilio, sino que Mishima, tan lejano geográficamente, gozó, entre comillas, de todas las prerrogativas proporcionadas por los medios de comunicación y la curiosidad investigadora

y todavía hoy no se comprende bien, dada la vigorosa puesta en escena, que no hubiera sido televisada. Se ha dicho que el suicidio de Mishima fue su mejor obra.

La recapitulación nos proporciona el cuadro último de un vacío nihilista y de un ideal narcisista, junto a la erótica de la belleza cósmica, que precisaba de la muerte para su «realización». De la muerte o de un gesto de igual compromiso radical, caso de que se hubiera inventado.

EDUARDO TIJERAS

Notas para un diálogo de antologías

Las antologías poéticas han provocado siempre las más encontradas y diversas reacciones. Unas veces, la aceptación incondicional; otras, la más absoluta indiferencia; ha habido antologías indiscutibles y las ha habido también —las más— que despertaban suspicacias y polémicas sin cuento. En los últimos tiempos, sin embargo, se percibe un sintomático cambio de actitud en este sentido. Las antologías no se reciben ya con aquella expectante curiosidad; han *normalizado*, al parecer, su vida pública y no merecen un trato diferente al de cualquier otra novedad editorial. Podríamos pensar, habida cuenta la inflación padecida tiempo atrás, en un cierto escepticismo de críticos y lectores; se podría argumentar que las antologías han preferido el terreno más templado, y menos turbulento, de la investigación académica y erudita, antes que el nerviosismo de la más viva actualidad... Se podrían aducir muchas razones para justificar esa aparente indiferencia; pero yo quisiera pensar —como crítico, pero también como antólogo que he sido— que la verdadera explicación a tan escandalosa prudencia hay que encontrarla en el hecho de que las antologías se leen ya como lo que por sí mismas son, o quieren ser, al margen de toda coyuntura más o menos interesada, más o menos extraliteraria, que tanto les ha perjudicado hasta ahora.

Es más, parece haber llegado el momento de que aquella malsana indagación en torno a las ausencias y presencias que en una antología pudieran descubrirse ya no resulta un elemento de valoración crítica ni suficiente ni aceptable. Parece haber quedado definitivamente al descubierto de la falacia de la antología como lanzamiento generacional que un editor, e incluso muchas veces el mismo antólogo, capitalizaban en su exclusivo beneficio. Se entiende, cada vez más, una antología como una propuesta de

lectura, a partir del conocimiento y del entusiasmo que el antólogo tiene con respecto a determinados autores; como la particular visión de aquél, sin importarnos lo que se haya establecido antes como indiscutible. Cada antólogo hará *su* antología; y no puedo imaginarme ninguna (por mucho que se haya discutido este extremo) que no responda a un criterio de gusto personal, afinidades generacionales o, simplemente, simpatía por una obra determinada; esto, incluso, en aquellos casos en los que el propio antólogo se apresura a declarar lo contrario. Antologías, pues, como espacios de discusión y diálogo; como intentos de renovar opiniones establecidas, antes que antologías confirmadoras de lo sabido, o de lo que muchos creen saber sobre ese tema.

En el corto trecho de un año se han publicado dos antologías que se proponen ordenar los extremos recientes de la poesía hispanoamericana. Dos antologías, además, preparadas por escritores de una misma generación, pero pertenecientes a las dos laderas de nuestra lengua. A fines de 1984, la editorial Espasa-Calpe publicó mi *Antología de poesía hispanoamericana, 1915-1980,* y a lo largo de 1985 veía la luz, en el Fondo de Cultura Económica, la *Antología de la poesía hispanoamericana* que preparó, prologó y anotó el escritor colombiano Juan Gustavo Cobo Borda. Ambos libros han sido elaborados sin la presión que supone la servidumbre de la actualidad; ambos han surgido después de un trabajo de meditación y lectura en torno a una poesía compleja por su extensión y por su notable calidad, por los conflictos y contradicciones que han marcado sus últimas etapas. Los dos antólogos nos hemos resistido al envejecido criterio antológico que nos obligaba, por un lado, a repetir disciplinadamente una estricta ordenación histórica y generacional (tampoco hemos querido atenazar la vitalidad de una obra y de unos autores con la responsabilidad que supone el haberlos convertido en modelo establecido) y, por otro, tampoco hemos asumido la frivolidad que supone antologar con el propósito de un éxito editorial deslumbrante. De la lectura de la antología de Cobo Borda deduzco —y ello, he de confesarlo, me satisface— que los dos hemos preferido hacer una antología abierta; pendiente más de la poesía como fenómeno vivo y en marcha que como bien mostrenco a inventariar y conservar.

Y si cometo la imprudencia de la autocita, no lo hago con atrevida vanidad, sino porque me parece muy significativo el hecho de que tanto Cobo Borda como ya hayamos tenido —de forma paralela y simultánea— la misma idea. Y porque el sentido con que afrontamos la composición del libro, el período histórico que abarca y la selección de nombres son, en muchos aspectos, coincidentes. Ello concede a ambas antologías un carácter dialogístico que, por primera vez que yo sepa, se produce en una obra de este tipo. Dos miradas complementarias que se proyectan sobre un mismo tema, proponiéndonos una imagen que dialoga consigo misma al ofrecerse —simultáneamente— tal y como desde ella misma se entiende y con los perfiles que proyecta en la otra orilla de la lengua.

Mi conocimiento de Cobo Borda se remonta a algunos años atrás. En diversas ocasiones me he ocupado, con el interés que merecen, de sus sucesivas entregas poéticas; he mantenido con él una intermitente correspondencia, desde la dirección de la revista colombiana *Eco* que, con animosa entrega, llevó durante varios años, y desde su no menos entusiasta actividad de ahora, en la embajada de su país en Buenos Aires. Pero Cobo Borda es también un crítico notable, y aunque contestado desde diversos sectores

que lo tachan de oficialista en exceso, ha contribuido mucho al estudio, difusión y defensa de los más jóvenes escritores colombianos, ha indagado en los movimientos poéticos más significativos de su país y se ha preocupado por mantener cotacto con, y conocimiento de, la literatura toda de Hispanoamérica. No llega, pues, Cobo Borda a esta antología sin el debido respaldo de abundantes y minuciosas lecturas, sin una reflexión detenida en torno a las propuestas más recientes de la poesía hispanoamericana, sin el imprescindible entusiasmo —nunca disimulado— por asomarse a tan complejo como sugestivo panorama. Nuestro primer encuentro personal se produjo, hace sólo unos meses, en el último Congreso Internacional de Escritores en Lengua Española, celebrado en las islas Canarias. Intentamos entonces incorporar a las sesiones del Congreso un diálogo abierto en torno a nuestras antologías, aprovechando la feliz coincidencia de contar entre los invitados, con varios de los poetas antologados por nosotros. Por dificultades de programación ese diálogo no llegó a producirse, y estas notas quieren resumir por escrito algo de lo que pudo perfectamente decirse en aquel diálogo que no fue.

*

Mi comentario sobre los diversos aspectos puntuales de la antología de Cobo Borda no tendrá otro objetivo que el de aportar una voz y una opinión más al diálogo implícito que el lector interesado establezca con este libro. Un diálogo de antólogos que es un diálogo de antologías, que comienza, digamos, en el espíritu que anima a unas y a otros. En mi caso, la antología resume un deseo de aproximación de la poesía hispanoamericana al lector español; pero no en tanto que objeto exótico y novedoso, sino como manifestación de una lengua literaria que tiene, en su realización americana, la semilla de su vitalidad y de su futuro: una imagen del otro que somos nosotros mismos, pero desde la distancia necesaria para reflexionar y dialogar sobre ella. Cobo Borda, por su parte, plantea su trabajo como estudio de la poesía hispanoamericana en tanto que discurso literario integrado en la corriente histórica de la poesía española, a partir de esa generación del primer tercio del siglo que —como explica— «había de aportar 'un nuevo siglo de oro' a la poesía española y que a partir del 18 de julio de 1936, con el inicio de la guerra civil y luego, en el exilio interno, o en el destierro, habría de continuar elaborando su obra y dilatando su influjo por toda Hispanoamérica» (pág. 10). Nótese (y no creo necesarias más amplias divagaciones) que ambos caminos se encuentran, como se encuentran las voces de los poetas de un lado y otro del Atlántico, en una necesidad común: el reconocimiento, y por intermedio de éste la explicación, de un sentido y una personalidad para la poesía toda en lengua española.

Pero hay algo más que este diálogo —apenas iniciado— ya nos propone, y que quizá pueda pasar desapercibido para el lector menos antento. Ambas antologías pueden facilitar ese encuentro y esa explicación, porque se originan y se plantean en el contexto real que les corresponde; en un contexto, en principio, histórico; pero también geográfico, que se abre a la modernidad y establece las líneas de fuerza de ésta última: el Atlántico como mar de la aventura y del descubrimiento; el Atlántico como espacio ofrecido a la exploración de lo nuevo; el Atlántico como espacio ofrecido a la exploración de lo

nuevo, y como camino hacia un horizonte donde el viajero (el escritor, en este caso) descubre su imagen justificada en su aventura; el Atlántico, en fin, como itinerario de ida y vuelta que, sin esa circulación en ambas direcciones, no completa el sentido y el destino de quienes lo han abordado como experiencia. Apostando por esto, las dos antologías nos confirman cómo sólo en ese intercambio, en esa indagación constante en el otro que nos habla en la misma lengua, nuestra poesía logrará ser comprendida a plenitud. Un diálogo imprescindible, pero reiteradamente abordado por la incomprensión o por la deformación históricas («ese vasto tejido poético hispanoamericano —escribe Cobo Borda— se perfila, sí, en dinámico contrapunto con otras voces pero también, y ante todo, en diálogo consigo mismo (...) la poesía latinoamericana ya habla con ella misma y reanuda su diálogo con España», (pág. 31). Cobo Borda, en su estudio preliminar, nos conduce por la historia de la moderna poesía hispanoamericana siguiendo no los hitos habituales que las historias literarias y otras antologías habían puesto en circulación, sino ofreciéndonos ese constante deseo de diálogo, esa urgencia por resolver interrogantes y contradicciones, que llevó a los escritores hispanoamericanos a pasearse por Europa «para sumergirse mejor en la realidad latinoamericana»; y que lleva ahora al crítico a afirmar, sin tibiezas, cómo «el descubrimiento de América concluía, de forma natural, con el redescubrimiento de España», porque «ella, por fin, podía ser vista con ojos a la vez propios y ajenos. Los ojos que ella misma había engendrado pero en cuyo interior, insondable y malicioso, el pasado indígena seguía alimentado una chispa no reductible fácilmente a categorías occidentales» (págs. 16-17).

Otra coincidencia en el diálogo. La concepción de Hispanoamérica como unidad, desde el punto de vista literario. Es éste un tema polémico; y yo creo que todavía conflictivo, a pesar de las constantes y autorizadas voces que han tratado de solucionar la cuestión. Ese criterio unificador no es una idea uniformadora; no desdeña; al contrario, asume con respeto y cuidado esa singular variedad que es Iberoamérica. Pero también explica cómo, desde el punto de vista literario, las fronteras políticas, las particularidades culturales e históricas, no tienen más valor que el de una pura convención. Es más, la literatura (y en especial la poesía) asume esa pluralidad, precisamente cuando ella alimenta la vitalidad de una lengua común; un todo unificador que, sin embargo, se muestra como pluralidad de identidades dialogantes entre sí. Una diversidad de voces, sí; pero una indiscutible concurrencia y una verdadera comunión poética. O dicho en menos palabras: un destino común que congrega a los creadores en una actividad que —explica certeramente Cobo Borda— desemboca en la «perplejidad de la conciencia reflexionando consigo misma y asistiendo a la disolución de un yo ahora fantasmal y evasivo; [en la] meditación, en imágenes, acerca de lo que significa una cultura parcial e insegura —una cultura de mestizos—. En ciertos momentos (...) cada poema es único; cada poeta es diferente, incluso de sí mismo» (págs. 36-37). Y ello puede repercutir, de forma inmediata, en la situación de la poesía española, en el uso de su lengua poética tan proclive a la anquilosis y a la repetición; pero también despertando la conciencia de un diálogo entre las diversas tradiciones poéticas que confluyen en la península y que, torpemente, se han desarrollado en un estricto aislamiento, cuando no en un abierto rechazo, de las unas con respeto a las otras; ajenas por completo al sentido de voz unánime que debe tener toda poesía que desee estar viva.

La antología de Cobo Borda nos previene contra eso; pero también apunta, en su carácter dialogante, a la tentación del mimetismo pasivo que debe desterrarse, para descubrir en la lectura y conocimiento del otro, no aquellas fórmulas que, por su brillantez, su extrañeza o su novedad, sean fácilmente reproducibles, sino aquellas posibilidades que, puestas en circulación en una de las dos laderas de la lengua, sirvan para transmitir vitalidad y fuerza creadora a las propuestas de continuidad que —a partir de entonces— cada poeta esté en condiciones de hacer. Por eso, Cobo Borda (y en esto coincidimos también) censura toda aquella poesía de circunstancias, manipulada por intereses políticos y obligada a doblegarse a las exigencias de la historia: «una poesía indecente en su exaltación del martirologio heroico y falaz en su propósito de cambiar el orden social no innovando ni en quien escribe ni en el poema que redacta. Panfleto o pancarta, la poesía militante de los años 60 en América Latina dejó, por desdicha, muy pocas obras válidas» (pág. 49).

La crítica de nuestra poesía contemporánea (al menos, el fenómeno es muy común en España) se ha enzarzado en bizantinas polémicas formalistas. A fuerza de proponer caminos nuevos para el lenguaje, ha confundido tanto a los poetas que, recelosos también de no estar a la altura de las circunstancias, siguen —con servil reverencia— tales orientaciones, ora hacia lo discursivo o testimonial ora hacía lo hermético y textual, desembocado, en uno y otro caso, en una gélida despersonalización del lenguaje, o en una superficial frivolidad que enajena por completo a la poesía, no ya del público lector en general (de suyo reacio), sino de aquel otro incondicional e interesado. Pero se enajena también a los más jóvenes escritores: la situación de la más reciente poesía española se halla delimitada por la confusión, por la superficialidad y por el escepticismo. Cuando nos acercamos a la poesía hispanoamericana aquí inventariada descubrimos precisamente lo contrario: una poesía que, ajena a todo canto de sirena coyuntural (llámese formalismo estructural, llámese servidumbre histórica), se introduce en su pasado, en su tradición, pero no para reverenciarla vanamente, ni para repetir con añoranza su mayor o menor gloria histórica, sino para incorporarla al uso del presente (tanto Cobo Borda como yo consideramos decisiva la afirmación del crítico chileno Pedro Lastra, cuando llama a estos poetas «usuarios de la tradición»), para dejar bien claro que la poesía no puede ser otra cosa que el testimonio de una existencia que, arrancada del tiempo y el espacio concretos, se establece como territorio donde el poeta y su realidad comulgan con el deseo, en el éxtasis de un conocimiento que lo devuelve al origen y que lo enfrenta a la perplejidad donde culmina toda experiencia de sabiduría poética. Una actividad mística, porque existencialmente se conecta con lo religioso y con el misterio, antes que con la vana presunción de la escritura.

Son poetas, todos ellos, que «luego de una duda radical sobre su instrumento expresivo —escribe Cobo Borda—, tienden a recuperar una cierta confianza en el uso de la palabra, por más chirriante que sea, enfatizando, eso sí, el carácter crítico de su ejercicio, la postura marginal, y disidente, que debe regirlo (...) lo que en definitiva recalcan no es la crisis de la poesía o las desdichas del poeta sino la defensa de una impersonalidad mayor que las engloba a las dos dentro del compartido anonimato del texto; de la impersonalidad, por más subjetiva que haya sido en su origen, que éste dispensa. El rostro que allí aparece no es el de quien lo escribió sino el de quien lo lee» (pág. 50-51).

Y llegamos así a lo que es la elaboración de la antología propiamente dicha. Se descubren entonces las mayores diferencias en este diálogo entre ambas; si bien ello no es motivo para que el mismo se interrumpa. Tal vez deba decir que esa circunstancia refuerza e intesifica el carácter de contrarios complementarios que tienen nuestros libros. Al principio decía yo que ambos nos mostrábamos resistentes a la disciplina de toda ordenación histórica y generacional, y que optábamos por elaborar una antología abierta. Añado ahora que con algunas salvedades. No sé si el lector perspicaz lo habrá advertido, pero en los títulos de nuestros libros existe una diferencia de forma, decisiva sin embargo a la hora de definir las intenciones de uno y de otro. Una diferencia tal vez inconsciente, o a lo mejor no tanto: me refiero al artículo que determina, en la antología de Cobo Borda, una totalidad que, en mi selección, se quiere conscientemente evitar. Es más, el título original de mi libro era *Puerta lateral*, pues eso quiere ser: antes que una antología en el sentido tradicional, una salida que sitúe a los poetas posteriores en una posición de igualdad y alternativa con respecto a los que, con feliz expresión, Saúl Yurkievich llamó *fundadores*. Este dato, en apariencia nimio, es más que suficiente (unido a la explítica referencia cronológica que yo hago, y que Cobo Borda evita) para explicar esa suerte de concesión que hace el crítico colombiano al ampliar su selección, partiendo de la generación poética de Lezama Lima (con él comienza la antología), Octavio Paz y Nicanor Parra.

La proximidad desde la cual elabora su obra supone también un compromiso mayor con escritores de indudable importancia e influencia, cuya obra, por otra parte, se encuentra aún en pleno desarrollo. Proximidad y compromiso que lo obligan a calcular riesgos, que le exigen una particular fidelidad a los antecedentes de su antología; y, por lo tanto, a respetar cierta parcelación cronológica y generacional ya establecida. Proximidad y compromiso que si, en algún caso, como es el de apostar sin temor alguno por esa corriente de ida y vuelta que identifique a la poesía en lengua española de los dos lados del Atlántico, no es obstáculo para establecer criterios personales de discusión (es más, dentro de las propuestas habituales de la crítica hispanoamericana, habrá de tomarse como un verdadero pecado de esa crítica); en otros —los más— reducen la libertad del antólogo a los límites que ya señalara algún comentarista de esta obra: que la «meditación sobre las grandes etapas de la poesía hispanoamericana reciente» que hace Cobo Borda en el prólogo a su antología se halla mediatizada, tal vez en extremo, por un «temor reverencial» hacia la autoridad establecida[1]. Un respeto que conduce a una más o menos consciente inseguridad: se prodigan citas, se hacen juicios muy breves y generalizadores sobre los poetas incluidos, sin salir del espacio cronológico que a cada uno le corresponde. Juicios que, por demás, no superan, ni contradicen, ni discuten los criterios ya conocidos sobre los mismos autores. Un respeto que le impide —en la medida en que ello es siempre necesario y deseable— señalar síntomas y posibilidades que pudieran establecer una continuidad a partir de los poetas antologados. Sobre todo, cuando llega el límite del año 1940. Más allá prefiere no pronunciarse. Tal vez por la inseguridad en una justa valoración; tal vez porque aquí aquella proximidad y aquel compromiso, se hacen más acuciantes puesto que Cobo Borda ha acompañado como

[1] Vid. RAFAEL-HUMBERTO MORENO DURÁN. *Poética de varia lección*. El País-Libros. Madrid, 14 noviembre 1985.

tal a los poetas de ese tiempo... Y sin embargo existen escritores de esa promoción con obra suficiente, y de contrastada importancia, como para establecer ya un puente necesario con los más jóvenes poetas de Hispanoamérica que no dudan en plantear frontalmente su resistencia ante la frontera insalvable que la crítica y la presión editorial han establecido entre ellos y sus más o menos próximos antecesores.

Una intención tendente al eclecticismo parece privar en la selección de los autores que Cobo Borda incorpora a su antología. Prefiere reunir más nombres, aunque la muestra de cada uno haya de ser forzosamente reducida, que hacer una revisión de la totalidad de la poesía escrita por ciertos autores significativos. Al anotar esto no quiero discutir sobre la oportunidad o impertinencia de la selección. Ya he dicho más arriba que no debe ser eso un criterio válido, ni justo, para juzgar una antología. Los nombres, en una muestra dilatada como la que ofrece Cobo Borda, suelen ser equivalentes, y las ausencias que puedan notarse están cubiertas por presencias que llenan ese hueco representativo. No es ésa, pues, mi intención. Al aludir al eclecticismo que entiendo hay en un libro como éste quiero significar que se trata de un forzado equilibrio que resta vigor a la propuesta del antólogo, que la sitúa en un terreno más conservador que el trazado en el estudio preliminar. Por eso decía también que —llegado a este punto— el diálogo de antólogos y antologías hasta ahora descrito pasa del intercambio de esas inquietudes comunes que pueden detectarse en nuestra poesía, a ambos lados del Atlántico, al contraste —no menos valioso— en las propuestas de indagación individual que sobre la poesía hispanoamericana hemos establecido Cobo Borda y yo. Lo que no admite duda —y quiero significarlo aquí— es que ambos hemos actuado animados por el entusiasmo común que nos aproxima al tema, y sobre todo, por la necesidad de normalizar el intercambio entre ambos discursos poéticos y críticos, tan difícil siempre y desarrollado —cuando ocasionalmente se ha intentado— con tantos recelos y con tan escasa generosidad.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

Las obras completas de Mayans

Ha sido en verdad espectacular, desde hace algo más de tres lustros, la renovación que en los estudios sobre la Ilustración española han propiciado las publicaciones mayansianas del profesor Antonio Mestre, con el patrocinio del Ayuntamiento de Oliva.

Puesto que ya en una ocasión, y en las páginas de esta misma revista, he referido los principales jalones de dicha recuperación [1], no insistiré ahora en ello, limitándome a dar cuenta en esta reseña del nuevo hito que supone la aparición de los dos primeros tomos de las *Obras completas* del ilustrado valenciano.

Resulta curioso que en el caso de Mayans hayamos redescubierto primero su inmenso *Epistolario* que la mayor parte de su obra impresa, al contrario de lo que suele acontecer con otros autores: la publicación del riquísimo corpus epistolar conservado era en verdad necesaria, y los seis tomos hasta hoy aparecidos han confirmado el súbito interés que para el investigador tenía adentrarse en la compleja red de relaciones que en esas cartas se establecen entre Mayans y los más destacados protagonistas de la primera Ilustración española, en especial los componentes del grupo valenciano afines a él. Confieso mi predilección por el Mayans del *Epistolario*, por ese hombre insobornable que oscila en sus cartas entre la generosidad y el engreimiento, que instruye a sus corresponsales o se desahoga con ellos, que alienta unas veces con optimismo nuevas empresas intelectuales y otras se derrumba deprimido ante la barbarie de sus compatriotas, que mueve silenciosamente, en fin, desde Madrid como bibliotecario o desde su retiro de Oliva, los peones que le interesan para el logro de la tarea intelectual que tenazmente se había fijado: la de «ilustrar las cosas de España».

Pero, obviamente, nuestro conocimiento de la personalidad de D. Gregorio Mayans debía completarse con la lectura de sus obras impresas, por lo general nunca reeditadas y, a causa de ello, difícil o incómodamente accesibles para el estudioso. De esta necesidad ha surgido el nuevo y ambicioso proyecto de Antonio Mestre, amparado por el Ayuntamiento de Oliva y la Diputación de Valencia: la publicación en varios tomos de las obras castellanas completas de Mayans. Comento aquí los dos primeros tomos aparecidos (I: Historia, II: Literatura), cuando ya está próxima la publicación del tercero, que recogerá la importante y demasiado olvidada *Rhetórica* (1757) del valenciano.

Una «Introducción general» y otra sobre «Mayans historiador», ambas a cargo de Mestre, abren el primer tomo. Son útiles panoramas de conjunto en los que ha de admirarse la capacidad de síntesis de quien ha dedicado ya muchas páginas al ilustrado de Oliva. La segunda de ellas nos permite calibrar el papel verdaderamente crucial y de conexión que tiene Mayans dentro de la historiografía española durante un largo período que puede dividirse en tres etapas: la primera (fines del XVII: Nicolás Antonio, Mondéjar, Sáenz de Aguirre...) es la iniciadora de la lucha contra los falsos cronicones: la segunda (mediados del XVIII: Mayans, Burriel, Flórez, etc.) asiste al afianzamiento del criticismo y de la necesidad de manejar fuentes documentales fiables; la tercera, en fin, correspondería al período «estrictamente ilustrado en que se plantea la necesidad de una *historia civil* que coincidiría con las ideas de una concepción burguesa» (pág. 21): los Mohedano, Masdeu, Muñoz, Villanueva, Forner, Jovellanos... «En este cuadro general —precisa Mestre— Mayans sería el heredero directo de Nicolás Antonio y Mondéjar, de quienes aceptaría el espíritu crítico y el rigor metodológico en su lucha contra los falsos cronicones. Es necesario encuadrar su actividad en la defensa de la críti-

[1] «El centenario de Mayans y la Ilustración española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 396, junio 1983, págs. 675-87.

ca frente a los obstáculos que representaba una «piedra» mal entendida y los intereses de la ignorancia y la superstición apoyados por la política. Su influjo fue decisivo en la actividad de Burriel y Flórez. Y, finalmente, constituye el puente necesario para la comprensión de esa «historia civil» cuyos representantes ocuparon las últimas décadas del siglo» (págs. 21-22). Es, en efecto y en primer lugar, obsesión por el *método crítico* lo que rezuman los escritores históricos de Mayans, que llegó a proclamar orgullosamente haber sido «el primero que abrió en España escuela de crítica» (t.II, pág. 163).

De los textos mayansianos recogidos en este primer volumen —cada uno de los cuales, al igual que los del segundo, va precedido de unas líneas de presentación de Antonio Mestre—, no son precisamente los más importantes los derivados de la propia actividad de Mayans como historiador; aun así, resulta sumamente revelador comprobar la evolución de método y de planteamiento que media entre los dos escritos que abren el tomo —las juveniles *Vida de San Gil Abad* (1724) y *Vida de San Ildefonso* (1727)— y los dos que lo cierran: la *Disertación de la legua española* (1757) y la *Defensa del Rei Witiza* (1759), aunque no publicada hasta 1772. Pero fue mucho más significativa la labor de D. Gregorio como editor de obras manuscritas inéditas de los dos grandes críticos de fines del XVII citados arriba: Nicolás Antonio y el marqués de Mondéjar. Del primero publicó Mayans las *Cartas de Don Nicolás Antonio i de Don Antonio de Solís* (1733) y la *Censura de historias fabulosas* (1742), que tantos sinsabores le trajo; de Mondéjar, las *Obras chronológicas* y las *Advertencias a la Historia del P. Mariana,* ambas en 1744. Naturalmente, lo que Mestre edita aquí de todas estas obras son los preliminares, entre los que se encuentran algunos de los más sustantivos escritos mayansianos (tal la *Vida de Nicolás Antonio* o la *Prefación* a las *Obras* de Mondéjar). En el mismo grupo puede incluirse la *Vida de Antonio Agustín* (1734)*, así como la más implacable denuncia de los falsos cronicones escrita por Mayans, la Censura* a la *España primitiva* de Huerta y Vega, que por primera vez se publica de acuerdo con los dos manuscritos conservados.

Pero en mi opinión los dos textos más sugestivos del primer volumen, por lo que tienen de manifiesto programático y metodológico, son los *Pensamientos literarios* dirigidos a Patiño en 1734 y las *Constituciones de la Academia Valenciana* (1742). Ambos marcan las dos crestas más elevadas de la trayectoria de Mayans como ilustrado *en acción*, trayectoria que tantas inflexiones hubo de experimentar a causa del desaliento; corresponden, en efecto, ambos escritos, a dos momentos de esperanza y de cierta euforia, el primero cuando el flamante bibliotecario real aún confía en encontrar poderosos apoyos oficiales para el proyecto de reforma intelectual que ha concebido y que expone a Patiño, el segundo cuando, tras su fracaso en la corte, impulsa la fundación de la Academia Valenciana. Tan sólo nueve años de vida llegaría a alcanzar esta entidad, huérfana de toda protección real y en medio de grandes dificultades, por lo que solo una mínima parte del programa que entusiastamente trazan sus *Constituciones* pudo llevarse a término. El lector no puede por menos que preguntarse qué hubiera ocurrido si las cosas le hubieran salido a Mayans como anhelaba —y no puede negarse que su carácter difícil y su sinceridad a ultranza *también* conspiraron al fracaso—, como tampoco puede dejar de comprender, al leer textos, la amargura con que debió asistir a la frustración de tantas esperanzas.

Por lo que se refiere al segundo volumen, y dejando aparte varios escritos menores (fundamentalmente piezas oratorias de tema religioso), se contienen en él algunas de las más importantes y conocidas obras mayansianas: de los *Orígenes de la lengua española* (1737), reeditados ya alguna otra vez —incluso facsimilarmente—, poco podríamos decir en esta reseña que no fuera insistir en el destacado lugar que ocupan dentro de la sistematización y replanteamiento de los saberes filosóficos del XVIII, y remitir a la valoración y apretada síntesis que de esta obra hace Jaime Siles en el prólogo del tomo («Los orígenes de la lengua española *de* y *en* Gregorio Mayans»). La *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1737) también es obra relativamente conocida —había sido ya editada y anotada por el propio Mestre— por su condición de primera biografía del autor del *Quijote.* Pero dejando a un lado ese valor que tal escrito tiene para los cervantistas, pongámosla junto al hecho de haber sido Mayans el primer editor del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (precisamente en los *Orígenes*) y de haber escrito también la mucho menos conocida *Vida del maestro fray Luis de León* (1761), que asimismo se incluye en el volumen que reseñamos, y empezaremos a comprender el decisivo papel que desempeñó nuestro erudito en la orientación del gusto literario hacia los grandes autores del Quinientos español.

En la misma línea se inscriben dos obra de juventud, la *Oración en alabanza de las eloqüentíssimas obras de Don Diego Saavedra Fajardo* (1725) y la *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la eloqüencia española* (1727). De la edición que de ambos textos nos ofrece Antonio Mestre quiero subrayar la utilidad e interés de haber consignado a pie de página las variantes que ofrecen las distintas versiones que fue puliendo Mayans al reeditar varias veces ambas *Oraciones.* Gracias a esas variantes podemos comprobar, por ejemplo, su creciente admiración por la obra de fray Luis (véanse págs. 574-5) o, paralelamente, el progresivo desapego hacia un autor tan alejado de él —y no en el tiempo— como D. Gabriel Álvarez de Toledo (véase en págs. 558-9 cómo un caluroso elogio de dicho autor en la primera edición de la *Oración* sobre Saavedra se atenúa notablemente en las de 1735 y 1739).

Son también de gran interés otros dos raros escritos mayansianos que se rescatan del olvido en el presente volumen: la *Conversación sobre el Diario de los Literatos de España* (1737), publicada con el seudónimo de Plácido Veranio y escrita para replicar a los ataques que los diaristas habían dirigido contra los *Orígenes*[2], y la *Acción de gracias a la Divina Sabiduría* (1743), discurso pronunciado por Mayans en la primera sesión solemne de la Academia Valenciana. Anotemos que el primero de ellos puede apreciarse ya la sensación de aislamiento y retiro —como condena, y como tentación también— que iba apoderándose del ánimo del autor por aquellas fechas: «Cuenta tendrá a los diaristas, o hablar de mis escritos según ellos merecen, o no hablar palabra de ellos, que será lo mejor, puesto que yo no necessito de tales pregoneros; porque aunque después de aver publicado más de treinta obras, soi leído de pocos en España, no echo menos los aplausos del vulgo, que son los únicos que tales escritores me pueden gran-

---

[2] Véase a este respecto el trabajo de J. M. RUIZ VEINTEMILLA «La polémica entre Don Gregorio Mayans y el *Diario de los Literatos de España*», *Revista de Literatura* XLI n.º 82 (1979), págs. 69-130.

gear. Degen que yo descanse en paz en el sepulcro de mi olvido, tan glorioso para mí como infame para algunos» (pág. 482).

Sin embargo, para mí el gran descubrimiento de estos dos tomos iniciales de las obras mayansianas ha sido la lectura de *El orador christiano, ideado en tres diálogos* (1733). Veinticinco años antes que el P. Isla en el *Fray Gerundio*, lleva ahí a cabo Gregorio Mayans una crítica sistemática, y en realidad más rigurosa que la del jesuita —precisamente porque sigue distinto procedimiento [3]— de los excesos de la oratoria sagrada barroca, y lo hace retomando con brillantez un molde genérico de tanto abolengo humanista como es el diálogo. *El orador christiano* no solo es, a mi juicio, obra esencial para conocer las personales ideas de Mayans acerca del estilo y la retórica: está reclamando, además, por parte de los historiadores de la literatura, una atención que hasta hoy escasamente le han prestado, y de la que habrá de derivarse el reconocimiento del importante lugar que ocupa dentro de la evolución estético-literaria del siglo XVIII español.

Sólo me resta señalar un último acierto, de orden material, en los dos volúmenes que he comentado: la reproducción en limpios facsímiles de las portadas de todas las obras que se editan. Y, naturalmente, expresar mi ferviente deseo de que esta edición de las obras completas castellanas de D. Gregorio Mayans llegue pronta y felizmente a término.

PEDRO ÁLVAREZ DE MIRANDA

---

[3] «De suerte que, al passo que el lector vaya leyendo estas reglas, vaya mejorando su juicio con un género de observaciones que le hagan no tanto precetista como prudente; lo qual he intentado facilitar, procurando que la misma conexión que tienen entre sí los preceptos de la oratoria se manifieste en las reglas de la prudencia natural, de la qual tuvo origen el decir bien. Por esso siempre señalo lo bueno que se ha de seguir, i los vicios de decir que se deven huir. Aunque en esto último he tirado a hablar sin reprehender a otros en particular, para que la nota de algunos predicadores no hiciesse digna de reprehensión mi censura. Conténtome con aver indicado levemente que pudiera hacerla de los oradores de España con mucha más razón que Cicerón de los oradores de Roma; porque aquellos solo dañavan a la parte que defendían, i muchos de estos perjudican a la causa de Dios. Sin embargo, no quiero que una censura, aunque justa, haga odiosa tan buena causa. No estamos todavía en el caso de habar tan claro» (pág. 23).

Bibliografía de artes visuales

1.— *El mundo mítico y mágico de Picasso,* (Planeta, Barcelona, 1984) y *La miel es más dulce que la sangre,* (Seix Barral, Barcelona, 1984).

El primero de dichos libros tiene por autor a Carlos Rojas, polifacético escritor que ha tocado temas muy diversos con gallardía y amenidad. El segundo, dedicado a Dalí, es obra de Rafael Santos Torroella, profesional de la Historia y la Crítica del Arte y poeta de cristalina pureza en lengua castellana. Ambos autores coinciden en sus libros en un hecho fundamental: hacer psicoanálisis y concederle especial atención en el enfoque de la obra a lo que ésta tiene de documento para investigar las frustraciones infantiles de los dos más conocidos artistas españoles del siglo XX.

Rojas espiga sus materiales en la totalidad de la obra de Picasso y en cuanto se sabe sobre su vida íntima. Santos Torroella se limita a dos de las más conocidas etapas surrealistas de Dalí: la lorquiana, que cabe situar entre 1926 y 1929, y la freudiana, que ocupa hasta 1939 todo un decenio de aparentes contradicciones autopsicoanalíticas. ¿Pero puede ser satisfactorio el autoanálisis, incluso cuando lo hace un artista tan sensible y tan inteligente como Dalí?

Santos Torroella alude muy a menudo a una etapa anterior durante la que Ana María, la hermana de Dalí, fue su modelo más habitual. Duró tan solo dos años, desde 1924 a 1926, y aunque no fuese todavía surrealista, era tan autoanalítica como la lorquiana y la freudiana, pero no todavía surrealista a la manera ortodoxa, sino de otra más sutil y críptica. En el caso de Picasso —o al menos en el libro de Rojas— el problema de acudir al autoanálisis del propio pintor no se presenta, cosa comprensible ya que los símbolos del malagueño parecen aflorar desde lo más profundo de varios inconscientes —el colectivo, el de su etnia ibérica, el suyo individual—, sin que el pintor los haya reelaborado luego racionalmente como camino de autoconocimiento.

Breton decía de Picasso (quien jamás quisó declararse surrealista) que era el más grande de todos los surrealistas, el más arquetípico y representativo. Se trata de una más entre las muchas paradojas del surrealismo, pero no debe extrañarnos, porque un ser humano puede estar convencido de que es algo que no es y viceversa. Si el pintor surrealista es —como definió Breton—, el que copia al pie de la letra su modelo interior, no cabe duda de que Picasso lo fue en gran medida. Lo fue, si se quiere, sin habérselo propuesto, en tanto Dalí lo fue con plena conciencia de ello y utilizó además el surrealismo como camino de superación.

De los libros de Rojas y Santos Torroella se deduce con la coherencia de una prueba matemática que tanto Picasso como Dalí tenían un complejo de Edipo que no llegaron jamás a resolver, pero que era atípico en ambos casos. La actitud ambivalente ante el padre y la madre está bien documentada en los escritos del propio Dalí, pero no de manera clara en los de Picasso. Eso hace que Santos Torroella pueda atenerse mucho más al documento pintado o escrito y que Rojas tenga que esforzarse por desentrañar

las cosas más allá de lo que parecen decir a primera vista los materiales utilizados. El complejo de Edipo atípico no se limita a los progenitores, sino que en ambos grandes maestros se extiende también a la tierra, la región, el país (que todo ello es, en ambos, más matria que patria) y provoca reacciones contradictorias que tan sólo pueden extrañar a quien no quiera tener en cuenta que el principio de contradicción carece de validez en las entrañas del inconsciente.

Dalí dijo en su juventud que si pintaba de gran tamaño a su padre, era porque le parecía lo más «grande» que había en el mundo y necesitaba hacerlo tan «gigante» como lo veía. Picasso, sin haber hecho una tan inequívoca declaración al respecto, agigantó también a su padre en los lienzos de juventud. Todo ello forma parte de una de las mitades del complejo de Edipo y sus resultados más aparentes —pero tal vez menos profundos— suelen ser el acatar toda autoridad, símbolo de Dios o del Padre, o rebelarse contra ella furiosa y sarcásticamente. La otra mitad del complejo puede producir miedo a toda mujer por ver en ella a la madre o a conducir a la búsqueda inconsciente de situaciones o de elementos sustitutivos en los que el temor al incesto pueda ser engañado. En todos los análisis que hace Santos Torroella sobre la «etapa Ana María» el elemento sustitutivo es la hermana, sensualmente pintada, pero no como hermana, sino como modelo de una escena ideal. El equivalente picassiano puede hallarse en el análisis largo que hace Rojas de las relaciones entre Picasso y su segunda mujer. Como Picasso no cayó jamás en una demencia senil, la única explicación de su actitud ante Jacqueline es que quería refugiarse en la infancia y recuperar a través de su mujer la protección de la madre y la autoridad de un padre disfrazado de mujer. Padre y madre en una misma persona es algo que Rojas insinua entre líneas, pero que resulta evidente si se leen con detención las págs. 81 y siguientes del libro de su autoría en las que se habla también de otras muchas de las mujeres de Picasso, mujeres, por cierto, que reaccionaron, como era de esperar, de maneras muy diferentes: Jacqueline entró de lleno en la situación y se hizo millonaria, Dora Mar fue internada en un manicomio, María Teresa Walter se suicidó y Françoise Gillot escribió un libro de cotilleo sobre la intimidad del hombre con el que había tenido dos hijos.

Es una pena que Santos Torroella, debido a que su libro se limita a dos etapas juveniles de Dalí, no haya podido hacer un análisis similar respecto a las relaciones sustitutorias que unían a Gala con el autoanalizado inconsciente de Dalí. Son sin duda muy diferentes de las que unían a Jacqueline y Picasso, pero sin dejar de coincidir por ello en algunos elementos esenciales. Por eso lamento que la fecha límite de su libro le haya impedido a Santos Torroella estudiarlas con una sagacidad similar a la que demuestra en su análisis de las relaciones de Dalí con García Lorca y de la obsesión del catalán por el «tema» del placer solitario. «El gran masturbador», de Dalí, es más significativo en su título que en la realidad del cuadro, pero las confesiones que hace en «Oui» son, en cambio, inequívocas. La podredumbre de la carne está relacionada en Dalí con todas esas obsesiones y también los insectos, los relojes blandos y la búsqueda de un asidero ideal que se creyó encontrar (o realmente encontró) primero en Gala y después en su renuncia al ateísmo militante de su juventud («Les crétins chrètiens», de su descripción del escándalo de «L'âge d'or») y en su conversión al catolicismo más tradicional.

Todo ello permite diagnosticar sin demasiado temor a equivocarse un complejo o un sentimiento de culpabilidad en Dalí, pero Rojas lo ve también en Picasso y lo analiza a través de las muchas obras en las que aparecen su padre, su madre o su hermana. Es verdad que un complejo —si es que existió en ambos— es inconsciente siempre, pero tanto Dalí, como Picasso parecen haber tenido conciencia de que eran víctimas del de culpabilidad, lo que le quita hierro al asunto y lo convierte en un sentimiento semiconsciente y no en una úlcera escondida en los estratos profundos de la personalidad. El que Picasso fuese supersticioso, tal como constata Rojas, puede deberse a la búsqueda de una salida mágica para algunos de sus problemas pero es posible también que no pasase de ser un juego y que su creencia no fuese muy firme.

Los símbolos son en Picasso mucho más legibles que en Dalí. Rojas le concede una especial atención al del Minotauro, pero no pertenece en realidad al inconsciente personal, sino al colectivo o al cultural de algunas civilizaciones, tales como la minoica y parte de la helénica y la occidental. En ese aspecto Picasso resulta menos hermético que Dalí, en quien incluso los símbolos eternos del inconsciente colectivo se tiñen de extrañas y poco asequibles connotaciones al ser filtrados a través del suyo individual. Muchos de estos símbolos dalinianos giran en torno al problema de la masturbación o al de otros posibles anhelos que su superego (terriblemente cruel, sin duda posible) consideraba «culpables». Es de admirar, por tanto, la lucha de Picasso para vencer los terrores de su infancia y realizar una gran obra de arte, pero más todavía lo es la de Dalí, quien aunque sus contradicciones internas fuesen, en principio, mucho más esterilizantes, consiguió gracias a su férreo tesón, a su «teatralidad» protectora y a un terrible desgaste psíquico, convertirse en la máxima figura del surrealismo universal. Tanto el libro de Santos Torroella como el de Rojas son sagaces en sus análisis de algunas pinturas y etapas de los autores estudiados, pero su objetivo primordial no es, en principio, estudiar una vez más la obra plástica de ambos artistas de excepción, sino introducirnos en un conocimiento serio de sus problemas, sus complejos y su mundo de símbolos.

2.— *Arquitectura industrial en Cataluña.* Texto de José Corredor-Matheos y Josep Maria Montaner. Fotografías de Jordi Isern. (Caixa de Barcelona, 1984).

El primero de los dos autores del libro es abogado, escritor, crítico de arte y poeta. El segundo, arquitecto, urbanista y escritor. La obra que entre ambos han escrito es clara, erudita y concisa y llena un hueco importante en nuestra bibliografía artística. Las numerosas fotografías en color, realizadas por Jordi Isern, son en sí mismas verdaderas obras de arte y contribuyen, en íntima correlación con el texto, a la recuperación de algunos de los más hermosos edificios realizados en el Principado durante los últimos dos siglos y medio. El que el estudio se limite a Cataluña no le resta importancia signifícticia, ya que fue allí en donde, desde el punto de vista artístico y funcional, se concentró nuestra más importante arquitectura fabril, en especial la de la época «modernista». El enfoque histórico y sociológico que realizan los autores se halla íntimamente unido al análisis artístico del conjunto de los edificios y —de más pormenorizada manera— al de cada uno de los que, en su justificada opinión, poseen una importancia especial. Investigaciones del tipo de la que ahora nos ocupa, se incluyen en el ámbito de una nueva ciencia, nacida en 1958, y denominada «Arqueología industrial».

La industrialización de Cataluña, adelantada de España en dicha imprescindible actividad, se inició a comienzos del siglo XVIII a través de los ejes fluviales, cosa comprensible si se tiene en cuenta que entre las primeras industrias figuraban los «molinos» como elemento indispensable y que dichas corrientes de agua facilitaban la necesaria para la producción industrial. Los autores estudian muy detenidamente este proceso de industrialización y ofrecen en la parte gráfica las recoletas imágenes del «Moli d'en Farreras», en Capellades, fundado en 1735, y del «de la Vila», también de Capellades, de 1754. El agua corría a través de tres acequias que alimentaban la totalidad de los molinos de Capellades, una de las cuales, la llamada el «Canal de la Costa», tenía 16 en sus orillas. Se dedicaban todos ellos a la fabricación de papel. El agua movía las máquinas mediante ruedas de madera y se mezclaba con los trapos de lino triturado para formar la pulpa.

La etapa urbana se inició hacia 1765, pero alcanzó su primer gran ímpetu en el siglo XIX. Barcelona fue la ciudad más beneficiada por ese proceso, pero ello no evitó que los ciudadanos protestasen contra esas nuevas instalaciones que ensuciaban el aire y resultaban en exceso ruidosas. El problema de la polución, tanto la atmosférica como la acústica, no es por tanto de hoy, sino de ayer y de antes de ayer. La industria algodonera sobrepasó pronto a la papelera y tras una grave crisis de crecimiento, de la que se recuperó en 1796, había ya 92 fábricas de «pintados de lienzo y algodón» y 35 de «estampación sobre tejidos de algodón». En 1820 la industria textil se apoderó de Barcelona, instalándose principalmente en la Calle del Conde del Asalto y Sant Pau, y en 1828 se inició la política arancelaria de carácter proteccionista.

La última de las etapas que podríamos llamar fundacionales es la que se inicia en 1850. Las grandes fábricas suplantan o alternan con las de pequeñas dimensiones, casi únicas hasta entonces, y se instalan preferentemente en el llano de Barcelona. La calidad arquitectónica se sigue teniendo en cuenta y alcanzará algunas de sus cimas en el paso entre el siglo XIX y el XX. La concentración industrial disminuye en Barcelona en ese fin de siglo y aumenta en la costa, en los ejes fluviales y en algunas ciudades vecinas, unidas cada vez más a la órbita de Barcelona. Carreteras y ferrocarriles constituyeron en esa época unos «ejes de industrialización» tan importantes como seguían siéndolo los fluviales. Vic, Olot, el Ampurdán, Gerona, Lérida, etc., se convirtieron a su vez en nuevos centros de expansión hasta que la densidad industrial de Cataluña pudo competir sin desdoro con la media del resto de Europa.

Merece una especial atención el estudio de las «Colonias industriales catalanas», al que le dedican los autores un interesante capítulo. Edificadas las más antiguas en el eje industrial de Llobregat y en la costa contigua a su desembocadura, alcanzaron su máximo auge a partir de 1850. Estas casas para obreros, funcionales, soleadas y agrupadas en barrios acogedores, unían a su importancia social un notable interés artístico y urbanístico.

La documentación histórica de los autores se combina excelentemente con la parte gráfica, que permite hacerse una idea visual de los interiores y los exteriores de una cincuentena de fábricas a través de las más de 300 fotografías en color de Rigol i Roig. Ante la imposibilidad de dedicarle unas líneas a todos los edificios estudiados por separado, me limitaré a los seis siguientes:

Colonia Borgonyà o des Anglesos, en San Vicen de Torrelló. Construida por el arquitecto Gustà i Bondia data del último decenio del siglo XIX y comienzos del XX. Las calles de casas unipersonales de ladrillo visto y puertas y ventanas con un sobrio encuadre ornamental, evita la monotonía mediante la variedad de modelos repetidos sin insistencia. Hay árboles en abundancia y también mucha luz y silencio. En cuanto casas para obreros son muy superiores en calidad y confort a la media habitual en ese tipo de edificaciones.

La fábrica de Cementos Asland, en la Pobla de Llovet. Rafael Guastavino padre (Valencia 1842-1908) fue uno de los más importantes arquitectos españoles del siglo XIX. Su escalera elíptica del National Bank, en Paterson, Estados Unidos, y el más antiguo rascacielos de Nueva York, desgraciadamente desaparecido este último, así como la Catedral de St. John the Divine, en esa misma ciudad, demuestran la calidad y originalidad de su obra, en la que utilizó con profusión las que el llamaba «bóvedas de panderete», evolución decimonónica de las centenarias bóvedas tabicadas de la tradición arquitectónica catalana, y la invención de nuevos sistemas de construcción anticombustible y cohesiva hacen que su figura crezca en importancia a cada nuevo estudio que se hace sobre la originalidad y funcionalidad de su obra. La mayor parte de sus edificios —más de 500— los realizó en Estados Unidos, pero los que construyó en España se acercan al centenar. La vieja Fábrica Asland, hoy abandonada la empezó a construir en 1890, cuando hacía ocho años que vivía y triunfaba en los Estados Unidos, en donde había estado ya anteriormente y en donde había nacido su hijo sin que esa actividad le impidiese visitar con relativa frecuencia Cataluña y Valencia. Las obras se continuaron hasta 1930 y fueron acabadas por la firma Guastavino, cuyo arquitecto director era Rafael Guastavino hijo (Nueva York, 1872-1950), autor asimismo de muy importantes obras. Asland es un conjunto simultáneamente recio y airoso, lleno de ritmos ponderados y perfectamente adaptado a los desniveles del terreno. Como nota curiosa cabe destacar el pequeño chalet del propietario de la fábrica, en el que el sistema cohesivo de Guastavino padre ha sido combinado por su hijo con algunos elementos ornamentales inspirados en las innovaciones de su amigo Gaudí.

Colonia el Guixaró, en Casserres. El edificio de la fábrica, con su color bien entonado y su sencillez ornamental se adapta perfectamente al paisaje de lomas y al correr del río sobre el que se refleja. La colonia, iniciada en 1890, es tan recoleta como la «de los Anglesos». Soportales sobre las aceras y amplias terrazas en la total superficie de las fachadas de los dos pisos, crean en uno de los modelos unas secuencias de arcos de discreta y acogedora sencillez. En otros modelos se mantienen los arcos, pero no en todos los niveles de las edificaciones armoniosas y rectilíneas, igualmente adaptadas al paisaje con encomiable naturalidad.

Cavas Codorniu, en Sant Sadurní d'Anoia. Es una de las obras maestras de Josep Puig i Cadafalch, uno de los grandes arquitectos del «modernismo». La obra es inequívocamente modernista en sus torretas, en su sistema de arcos, en sus coronamientos y en la sabia ornamentación, pero recupera además el mejor espíritu del gótico, tal como sucedía a menudo en Gaudí. La utilización de vidrieras, en las que el simbolismo del color es comparable al de las grandes catedrales, y la esbeltez de los arcos elípticos peraltados atípicos, cuya función espacial puede ser similar a la de los ojivales, contribuye

funcionalmente a producir esta impresión de goticismo que, unida al muy variado tratamiento de la luz, constituye uno de los aciertos más envolventes de tan armoniosa obra.

Similares efectos goticistas con algunos fragmentos casi nazaríes en algunos ventanales, se consiguen en el *Sindicato Agrícola* de César Martinell, en Pinell de Brai, en tanto en la fachada de la *Central de Catalana de Electricidad*, recupera Pere Falqués i Urpí sin pretender hacer un «revival», el espíritu del más primoroso mudéjar con su flexible utilización del ladrillo visto. El diseño de los interiores de debe en esta última obra a Pere Fochs, quién ha logrado sorprendentes efectos ornamentales en sus escaleras helicoidales y en el juego modernista de sus curvas y contracurvas.

Otros muchos edificios bien estudiados y fotografiados en el libro, merecerían una similar atención, pero el espacio nos lo impide. Creo que la obra es de lectura imprescindible para todos cuantos se interesen por los momentos cruciales de la historia de la Arquitectura catalana, quienes lograrán con ello no tan sólo el placer y la información que proporciona todo estudio bien hecho, sino también un gran deleite artístico con sus excelentes y bien seleccionadas fotografías.

3.— *Rescate del arte. (Ultimos cien años de Pintura y Escultura en Occidente)*, por Jorge Romero Brest. (Arte Gaglianone, Buenos Aires).

El cuarto de los libros recordados en estas tres notas nos llega de la Argentina. Su autor —Romero Brest— es justamente considerado como el más importante crítico de arte de ambas Américas y como uno de los primeros del mundo. La obra consta de dos partes: una teórica, sin ilustraciones, y didáctica, en la que analiza con una abundante documentación fotográfica en negro y color las obras y artistas más representativos de todos los movimientos pictóricos y escultóricos posteriores a 1974.

La parte teórica es, como suele suceder en Romero Brest, no solo teoría del arte, sino más aún metafísica, filosofía del arte y búsqueda de su esencia. Romero Brest quiere «rescatar» para el arte verdadero todo cuanto lo es por su absoluta necesidad artística y separarlo de la ganga que tan a menudo lo acompaña, pero que el paso de los siglos se encarga infaliblemente de eliminar. Ello supone la creencia en una jerarquía de los valores artísticos, tan legítima como la referente a los éticos, aunque más escurridiza. Cabe, como justificación, la reducción al absurdo. Si se acepta que «En gustos no hay nada escrito», sobra toda historia y toda crítica de arte. Los conceptos de «calidad», «comunicabilidad», «adaptación al espíritu de la época», «autenticidad», etc., son fácilmente definibles dentro de las limitaciones de nuestro mundo fenoménico, pero, incluso en esa limitación, el arte que lo es verdaderamente —Santa Sofía, Rávena, Chartres, etc., sigue siendo el camino hacia un encuentro inefable con lo absoluto, con el ser en sí, con ese noúmeno que Kant consideraba inasequible a la razón humana.

Es verdad que Kant daba luego un rodeo y llegaba al núcleo a través de una concepción moral, pero hay personas como Schopenhauer o como Romero Brest que creen que ese encuentro inefable se puede lograr a través de algunas —nunca muchas— obras de arte. Yo lo creo también, pero eso nos obliga a plantearnos el problema de que hay dos clases de obras de arte y de que es preciso rescatar aquellas que lo son verdaderamente y devolver a su misión simplemente documental, revulsiva o decorativa, aquellas que no lo son. Creo que Romero Brest era la única persona capacitada para realizar ese

«rescate» en lo que al arte de los últimos cien años respecta y es un bien para todos que se haya decidido a hacerlo.

Es un bien para todos cuantos amamos el arte, es cierto, pero antes de adentrarse en su tarea Romero Brest se pregunta: «¿En qué consistirá el rescate del arte?»

«En presentar las obras que son mensajes, —responde— interpretándolos desde el punto de vista operativo; cuando convenga, aquellas en las que el mensaje ha sido velado y corresponde develarlo, o destruirlo exprofeso preparando el tránsito a una nueva conciencia artística. La cuestión consiste en interpretar los mensajes sin diluirlos en minuciosas descripciones formales o en formulaciones lingüísticas, psicoanalíticas, sociológicas, antropológicas... Tampoco desdeñables, pues si bien los factores que con esas descripciones y formulaciones se perfilan *no son determinantes* del arte, conforman en sentido global la situación que permite provocarlo. Interpretar el mensaje artísticovisual es comprender el símbolo, revelar qué recortes son accionados por él.

Por ello me atengo a los símbolos. Aunque los artistas de este siglo no se hayan propuesto crearlos, temerosos de recaer en el alegorismo académico, es el refugio seguro para interpretar sus mensajes, que son simbólicos sin saberlo ellos.

Añado por mi propia cuenta, pero muy en consonancia con un sentimiento muy arraigado en Romero Brest, que los símbolos son aquello que nos trasporta hasta más allá de nosotos mismos o hasta las más escondidas claridades de nuestro inconsciente personal y del colectivo. El símbolo al que tanta importancia le concede Romero Brest es, en efecto, algo que nos transporta, pero el verdadero arte, el de Santa Sofía, los mosaicos de Rávena o la Catedral de Chartres, nos transporta también. Nos transporta porque él se halla a su vez preñado de símbolos y ello me obliga a relatar aquí que en 1978, las dos semanas inmediatamente anteriores a la de Navidad, las pasamos Romero Brest y yo en un hotel de Quito con motivo de un jurado del que formábamos parte y de unas conferencias que teníamos que pronunciar en la hermosa ciudad barroca. Durante nuestras comidas solíamos hablar de problemas artísticos y de la manera de diferenciar en nuestro siglo el gran arte del simplemente documental, revulsivo u ornamental, Romero Brest me contó entonces que, antes de empezar a razonar, lo que lo ponía sobre la pista era un sentimiento íntimo. «Para mí —me dijo textualmente— el verdadero arte es el arte que me transporta». Luego, claro está, cuando una obra lo tansportaba, realizaba el análisis de la misma y acababa por encontrar en ella un mundo de símbolos, alegorías o mitos, servidos por una factura idónea.

Ese temblor de eternidad que Romero Brest sentía ante algunas obras de Chillida, de Matisse, de Kandinsky o de Picasso, era del mismo orden que el que sentía ante el Partenón o ante «Las Meninas». Luego venían el enfoque histórico, el erudito y todos los posibles, incluido el de la necesidad insustituible de cada forma, pero la espoleta que había puesto en juego su voluntad de conocimiento y clarificación era siempre la misma. El libro que ahora nos ocupa está escrito desde esta perspectiva. Es un libro netamente científico, pero por debajo de la ciencia yace un primer encuentro sin intermediarios, que lo ha puesto en contacto directo con lo que pueda haber de eterno en el hombre. Si la obra preñada de símbolos une a su penetración en lo esencial humano una calidad de ejecución y un relativo desvelamiento de su mensaje último, más captable con la intuición que con la razón, habremos penetrado en ese mundo inefable del

arte verdadero, que no es tan solo arte, sino también vida, descubrimiento parcial de «lo real velado» de la investigación d'Espagnat, religación con los demás hombres y armonía de fondo, aunque no siempre esta última legible en una visión inicial.

Sigue Romero Brest un método de inspiración fenomenológica, tanto en su aproximación a la metafísica, como en su aproximación al arte verdadero. No es mucho, no obstante, lo que pone entre paréntesis, porque su fenomenología es más heideggeriana que husserliana. No olvidemos, por otra parte, que son de Heidegger, con cuyos puntos de vista se identifica en algunos aspectos esenciales el pensador argentino, las siguientes esclarecedoras palabras que no sólo explican su manera de acercarse a los problemas fundamentales del ente, sino también como se acerca Romero Brest a los del arte, desvelamiento parcial del ente asimismo:

«Sólo porque la nada es patente en el fondo de la existencia, puede sobrecogernos la completa ***extrañeza*** del ente. Sólo cuando nos desazona la extrañeza del ente, puede provocarnos ***admiración***. De la admiración —esto es, de la patencia de la nada— surge el ***¿por qué?*** Solo porque es posible el ¿por qué? en cuanto tal, podemos ***preguntarnos por los fundamentos y fundamentar*** de una determinada manera. Sólo porque podemos preguntar y fundamentar, se nos viene a la mano en nuestro existir el destino de ***investigadores***». [1]

Ese fue el camino para Heidegger y ese fue el camino para Romero Brest.

Llegados aquí, hemos recordado ya lo esencial de la obra que estamos comentando, pero tal vez convenga añadir algunos de los juicios que emite el autor en la parte analítica. Nos limitaremos, no obstante, a solo sies ejemplos:

De «El lujo I» (1907), de Matisse, dice: «El espacio topológico suplanta tímidamente al visual, ordenándose las formas en función de los cuerpos, tras los cuales el paisaje, aunque contrastado, no es fondo sino integrador del cuadro casi en el límite de la abstracción. Matisse está listo para ser Matisse».

De «El cuadro negro n.º 259» (1923), de Kandinsky, dice: «Ya no se trata del impulso contra el orden lógico, sino de un modo operativo, en que los impulsos y el orden, convertidos en tensiones, alcanzan otra forma de unidad».

De «El violinista verde» (1924-25), de Chagall, dice: «Los planos construyen la figura y la figura da sentido al espacio, con hondura existencial que revela cómo vive su pueblo y cómo trasciende, hacia dónde».

De «El ángel» (1934), de Julio González, dice: «Inicia la transformación radical de la escultura, empleando el hierro reducido a filamentos o hilos para vencer el volumen y ***dibujar en el espacio***, como decía. Son formas que fijan puntos en el infinito y tienen la estabilidad de lo finito, ejes que recorren el espacio a partir de núcleos».

De «Mujer que llora» (1937), de Picasso, dice: «Si la modernidad estaba en puntualizar el desfasaje entre lo empírico y lo ontológico, como pienso, he aquí el paradigma de la pintura moderna».

De «Ocre con trazos rojos» (1960), de Tapies, dice: «Pero no son signos siquiera las formas; con ellas quiere presencializar lo que es origen y de ahí procede la dimen-

---

[1] M. HEIDEGGER: «¿Qué es Metafísica». Alpe, Buenos Aires, 1955. Traducción de Xavier Zubiri. Pág. 66.

sión temporal. Hay mucha literatura elogiosa sobre él, pero de ninguna manera hallo justificada la importancia que se le otorga».

Podrían multiplicarse los ejemplos, pero bastan los seis elegidos para captar la concisión de Romero Brest y la manera como en sus visiones de cada artista y de cada obra llega siempre a lo esencial, a lo que no es pura apariencia ornamental o hermosa, sino un camino hacia ese algo que en el arte está más allá del arte y que es lo único que a muchos seres humanos puede «transportarlos» y provocar su encuentro consigo mismos.

CARLOS AREÁN

De un año a una crónica (o de una tradición a una reseña)

El año del wolfram, última novela de Raul Guerra Garrido [1], última lectura complaciente; al fin. Y algo que se deduce al momento: el placer del autor por haber encontrado un camino. Consecuencia inmediata: el placer del lector al recorrer el camino hallado. Descubro enseguida la clave de *El año del wolfram:* es la recuperación voluntaria de la novela moderna (en sí), y Guerra Garrido: un orfebre de hoy con el ojo puesto en el pasado. Un anecdótico inconveniente, sin embargo: ser finalista del Premio Planeta 1984.

Primer planteamiento de Guerra Garrido: el hecho histórico, documentado por un informe del Departamento de Estado, Washington, D.C. 1951. El factor social que implica: la importancia del wolfram en la Guerra Mundial. Y, además, toda una serie de motivaciones / acciones humanas, con un final de intriga.

Ya en la primera página se mezclan dos planos: el científico (el wolframio, su economía, su descubierto valor) y la deseada relación amorosa (el deseo en un medio natural). Antecedentes claros de todo el edificio que el autor construye a base de elementos característicos de la novela neoclásica, y, sobretodo, de la novela romántica.

Me satisface, por su utilidad, recorrer la novela en busca de esos elementos prometidos:

---

[1] GUERRA GARRIDO, RAUL: *El año del wolfram.* Barcelona, Planeta, 1984.

del Siglo XVIII

* afán científico: en la valoración científica del wolframio, en lo que este mineral supone de felicidad social, de utilidad (pág. 102)

* didactismo: la información (el descubrimiento del wolframio por un español, a través del real Seminario Patriótico de Vergara). Otros datos: la búsqueda del oro que cuenta Plinio el Viejo, notas sobre el Despotismo ilustrado (págs. 100-102)

* implicaciones políticas de la economía, el entorno social de progreso.

Estos elementos no constituyen, pero sí delimitan un trazado, que va a perfeccionarse en la tradición narrativa de la época siguiente. Es acopiar elementos que permitan la progresión, la continuidad, que reparen ese vacío de la narrativa hasta el Romanticismo (como mínimo). Continuemos la ennumeración:

elementos comunes a los siglos XVIII y XIX:

* historicismo: en la descripción evolutiva del Bierzo (local de desarrollo de la acción); pág. 55.

* patriotismo: desde la cita de las Cortes de Cádiz hasta la afirmación de lo español por oposición a lo alemán (págs. 80-81).

Guerra Garrido es consciente de la recuperación de la novela en el XIX; en España más alejada del establecimiento de la burguesía por nuestra consabida-fatal realidad (¿o irrealidad?) histórica. Acentúa en ***El año del wolfram*** sus características propias.

Siglo XX

* acción: acción sobre todas las cosas; acción romántica con rapto amoroso por medio (pág. 112), y acción con

* intriga: propia de la novela del último tercio del siglo (por ej., la negación de la paternidad; el misterio en la descripción de la bruja de Quilós -pág. 17); el misterio, las fuerzas sobrenaturales sobrevuelan a lo largo de la obra.

* naturaleza: que impone leyes, que parece burlarse al fin en el fracaso del wolfram extraído sin venta posible por el fin de la guerra; burla del vientre de la tierra paseándose sin utilidad y arruinando esperanzas (pág. 105).

* deseo de libertad: contra una cierta imposibilidad de ser libre del hombre se levanta la posibilidad de ser héroe a la fuerza, de justificar la existencia en otra dimensión no prevista (pág. 93).

* afirmación del individuo: en la constitución del héroe, en las relaciones amorosas liberadoras (aún sabiendo que difíciles pág. 117).

Estas categorizaciones, de manual literario, se amplían aún en la técnica que Guerra Garrido emplea en la presentación, súbita a veces, de los personajes, en la anunciada complicación del enredo (pág. 120) hasta alcanzar el «suspense» final. E incluso en un cierto «elitismo» en el punto de vista del narrador (apoyo también en ***La rebelión de las masas***, de Ortega, -pág. 99-).

Voluntariedad de recuperación de la novela; lo hemos aplicado a la temática. En la recreación de un estilo personal —que Raul Guerra no necesita ya justificar— procede por idéntica intención: arrancar desde los finales de la novela española del XVIII hasta la ampliación del lenguaje literario de los latino(ibero)americanos. Es decir, desde *La Gitanilla* cervantina a *La Regenta* de Clarín (implicando, lógicamente, a Galdós (pág. 127), al Cela de la *Mazurca* (páginas iniciales), o al García Márquez del Siglo de soledad (pág. 166), pasando, también, por Concha Espina *(El metal de los muertos,* por ejemplo).

El emigrado de lujo Blanco White acusaba al *Quijote* de la pérdida de nuestra imaginación narradora. Por qué no levantar un puente sobre este vacío?. No es, a mi juicio, demérito, sino honradez; la imitación, que aquí no lo es, se comporta siempre como lujo innecesario. Constituirse medio de una tradición no es traicionar; es cumplir el reglamento en literatura. La imitación vulgar se vende hoy, además, con el aparato de lo decadente: la moda es un modo; de qué sirve?

Desde lo «escrito en un dólar» hasta lo escrito por los siglos

En su anterior novela, *Escrito en un dólar*, [2] Raul Guerra se mostraba más cauto en la historia y más contundente en la crítica. Cauto al no sobrepasar los límites de una historia próxima, tangible, fácilmente moldeable; era el franquismo, era un intento recuperador de los hechos históricos posibles. Y contundente en una crítica contranorteamericana sin paliativos. Los dos hechos se funden, causa y consecuencia el uno del otro.

En *El año de wolfram* amplía la historia, busca más allá en conductas literarias (sin perder la dimensión humana), con ciertas coincidencias: el sistema de economía universal organizado en base al wolfram lo era en *Escrito...* en torno a los grandes almacenes de venta. Lo español se afirma aquí por oposición a lo norteamericano, cuando en *El año del wolfram* es lo alemán la materia base.

La ambición es mayor en esta última novela, mejor la estrutura, una hallazgo la disposición (voluntaria) de elementos propios de la novela española, la recuperación de la narrativa, la mejor y más abundante descripción de ambientes y situaciones. También, el desarrollo de la intriga, más desafiante en *Escrito en un dólar,* más pegada a la novela negra, más convencional.

Lo de los premios

Después de leer *El año del wolfram* (novela finalista del Planeta) debe pensar un lector que el premio, *Crónica sentimental en rojo,* [3] tiene la obligación de ser una gran novela; o que hay gato encerrado.

[2] GUERRA GARRIDO. RAUL: *Escrito en un dólar.* Barcelona, Planeta, 1982.

[3] GONZALEZ LEDESMA. FRANCISCO: *Crónica sentimental en rojo.* Barcelona, Planeta, 1984.

Pero no; *Crónica sentimental...* es novela de una sola línea, de tema estrictamente policial, con un argumento que hace aguas, no convence demasiado. Y, en todo caso, se ofrece con la sagaz mirada del novelista —constructor de paredes lisas—, vistosa en el lenguaje del viejo policía Méndez. No sé si la intención de González Ledesma es seguir de cerca la novela negra de corte norteamericano. No es mala la intención, porque supone cubrir un hueco, iniciar un género literario que fracasó en España en sus orígenes románticos.

No acierta González Ledesma, creo. En todo caso: Agatha Christie; de ella es esa clara ocupación en complicar la trama hasta un final en el que el culpable es la persona menos aparentemente culpable. Méndez —el policía—, Amores —el periodista—, por ejemplo, parecen más personajes de sainete policial.

¿Qué ocurre, sin embargo, que los hechos y los personajes funcionan?: Lenguaje, palabra bien articulada para lo que es contar de impresión, o por impresiones. De ahí que base González Ledesma mucho del desenvolver la trama en ese Méndez inusual, habilitado en un mundo de miseria humana, criminal, pero de una criminalidad al fin más honrada (si es posible) que la de los notables burgueses catalanes, que resultan ser los culpables al término de la obra. Y, ¿qué nos espera? Un final moralista, de justificación: el cáncer, que ya se ocupa de la protagonista principal y que la iguala a la primera víctima de la novela.

En resumen: todos los vicios, todas las virtudes de la novela emocional de hoy; mezcla de sexo e intriga, contraste de clase con hincapié en la ralea humana, que termina redimiendo a los «nobles» de toda la vida.

Comparando las dos novelas: ¿por qué un premio y un vice-premio? Acaso define algo que un «alto» tribunal literario determine que una obra es más vendible que la otra? *Crónica sentimental...* es menos novela, de ficción menos arraigada en nuestra tradición literaria; novela para consumo inmediato, fugaz, ¿y luego...? Si se ha definido como novela de un periodista, hay equívoco; quizás periodismo de una novela: la que el autor sustrae de unos ciertos hechos, reflejados, no elaborados para/en la novela.

La diferencia con *El año del wolfram:* aquí sí que los elementos de novela se constituyen desde dentro de ella, elaborados en y para la novela. No se reflejan hechos; los crea Guerra Garrido: virtud esencial de un ficcionista.

Todo ello demuestra: la manipulación de un gusto lector, en el que se premia no lo mejor, sí lo de consumo más efímero. Se facilita lo que se cobija en la simulación, no lo que despierta en la creación verdadera...

Conclusión: la madurez (el saber hacer) de un novelista —Raul Guerra Garrido— un premio feliz. *El año del wolfram,* una novela para leer.

PABLO DEL BARCO

El exterminio de los cátaros*

Siguen siendo hoy un misterio las causas que llevaron al aniquilamiento de la cultura más floreciente de la Edad Media. En el siglo XIV Francia ha sometido totalmente a sus vecinos del sur. Los condados de Tolosa, Poitiers, Provenza, el ducado de Aquitania y un largo etcétera, antes vinculados con la corona de Aragón, pasan al rey de Francia, que se encargará de liquidar las lenguas y la cultura más floreciente del occidente medieval. Sólo nos quedará de esos trescientos poetas trovadores su testimonio en un centenar largo de códices hoy repartidos por los archivos y bibliotecas del mundo.

En este proceso de transculturización, de sometimiento y de aniquilación, el papel principal, sin ningún lugar a dudas, lo desempeña la Iglesia de Roma.

Paradójicamente, la fuente esencial para conocer uno de los capítulos más vergonzosos del exterminio físico de un pueblo, lo constituye la exposición sobre el *Registro de Inquisición, de Jacobo Fournier, Obispo de Pamiers (1318-1328),* Manuscrito latino n.º 4030, de la Biblioteca Vaticana, editado por Jean Divernoy, en Tolosa en 1965, en tres volúmenes. Este manuscrito le sirve a Le Roy Ladurie para resucitar, en una pequeña aldea, Montaillou, en el Alto Ariège, a 1.300 metros de altitud, la realidad cátara y la vida de un pequeño núcleo social occitano de 250 habitantes. Nada escapa a Jacobo Fournier, ni la vida íntima y ambulante del pastor Maury, ni los muchos romances amorosos del truculento párroco espía y libertino, ni los apasionados amores de la castellana Beatriz de Planissoles, tampoco los dramas y la vida cotidiana de Montaillou, oprimida por el clero y por el clan tiránico de los Clerge, que forman la trama del estudio que hace Le Roy Ladurie, con métodos históricos y etnográficos más actuales. A pesar de ser un estudio reciente, y desde luego, no el primero, es único en su enfoque metodológico y en un minucioso desglose del Registro de Inquisición de Jacobo Fournier, más tarde Benedicto XII.

Occitania, en el siglo XIV, ocupa el territorio que se extiende entre el Macizo Central y los Pirineos y desde el Mediterráneo al Atlántico. Es el territorio más poblado de Francia y también el más floreciente; cátaros, y cristianos fieles a Roma, conviven sin problemas bajo la mirada complaciente de sus príncipes.

Ateniéndonos, en principio, a su étimo, el término herejía no es peyorativo. Derivado del griego *airesis,* significa filosofía u opción doctrinal libremente elegida, y en este sentido lo emplea San Pablo cuando aconseja a los cristianos de Corinto: «Oportet ut haereses esse...»: «Conviene que entre vosotros haya *quien opine libremente,* para que a través de ellos se pueda descubrir quiénes son de probada virtud».

Una de las herejías medievales que mayor controversia ha levantado es el catarismo, tendencia religiosa de signo dualista. En 1849 C. Schmidt publica su *Historia de los cátaros albigenses,* y desde entonces la bibliografía sobre el tema es realmente des-

* Emmanuel Le Roy Ladurie: *Montaillou, aldea occitana,* Editorial Taurus, Madrid.

bordante. No obstante, en el siglo XIV y siguiente la confusión es grande, pocos conocen a ciencia cierta en qué consiste esta concepción religiosa de signo dualista que rápidamente se extiende por Occitania. En los tratados de la época encontramos pruebas de esta confusión de ideas en los muchos sinónimos que los tratadistas, inquisidores o pueblo llano emplean para referirse a los cátaros. En alemán *Ketzer,* palabra que claramente proviene de *cátaro* significa *hereje.* Se les conoce como *albigenses* por el número elevado de creyentes cátaros que residían en Albi; el navarro Guillermo de Tudela los llama *Búlgaros* por referencia a los dualistas occidentales. En Inglaterra, Guillermo de Newburgh se refiere a ellos como *publicanos,* posible corrupción de *paulicianos.* También se les llama en Italia *patarinos,* sinónimo de hereje, lo que parece una confusión entre *patarini/cátarini. Tisserands* es otro de los nombres con que se designa a los cátaros por la gran fuerza y predicamento que tenía este movimiento entre los tejedores. En Italia también se les designa como *albanenses* y *concorenses* por el nombre de las dos ciudades italianas donde se había extendido esta herejía.

Ya en el siglo XII, época de la expansión de la doctrina cátara por Europa, se confunden las herejías y se mide groseramente a todos los disidentes por el mismo rasero. Los términos citados se emplean indiscriminadamente para referirse a los cátaros.

Conocemos dos libros importantes de la doctrina cátara: *Liber de dua bus principiss,* que se completa con *El ritual cátaro.* El conocimiento de estos dos textos es indispensable para el estudio del catarismo. Otra fuente indispensable es la consultada por Le Roy Ladurie: los capítulos conciliares y los registros de la Inquisición. La tercera fuente es la consulta de las crónicas de la época. El cronista Vaux-de-Cernay, gran conocedor y acérrimo enemigo del catarismo, facilita a los inquisidores las siguientes características de la doctrina cátara:

1ª.— Existencia de dos principios creadores.
2ª.— Rechazo del Antiguo Testamento.
3ª.— Diferencias entre un Cristo malo y otro bueno que espiritualmente se manifiesta en San Pablo.
4ª.— Rechazo de la Iglesia Romana (cueva de ladrones).
5ª.— Rechazo de los Sacramentos.
6ª.— Identificación del matrimonio con la prostitución.
7ª.— Negación de la resurrección de la carne.
8ª.— División de la secta en dos categorías: «perfectos» y creyentes.
9ª.— Sustitución de la penitencia por el «consolamentum».
10ª.— Niegan el dogma de la Trinidad: Cristo y el Espíritu Santo son simples emanaciones de Dios, no miembros de una Trinidad.

A diferencia de otras herejías medievales, la cátara no puede ser explicada ni es una resultante de enfrentamientos sociales, o de un antagonismo de clases, ni tan siquiera es una pugna entre laicos y heréticos de un lado y la Iglesia Romana de otro. Aunque no sin dificultades, el catarismo se extiende rápidamente entre todas las clases sociales occitanas: legistas, mercaderes, nobleza urbana y gente humilde, lo adoptan por distintas razones, prescindiendo de las compensaciones espirituales. La liberación de los impuestos, diezmos y carnerías a los burgueses, que aconseja la doctrina cátara, será el pretexto que esgrimirá la monarquía francesa para anexionar los estados occitanos.

Podemos asegurar sin temor a errar que la injusticia histórica cometida con Occitania aún no ha sido reparada. Sólo ahora, en Francia, y tímidamente, se empieza a contar su historia, una historia que cuenta la aniquilación de la cultura más refinada del Medievo europeo.

Utilizando ese extraordinario documento que es el ***Registro de la Inquisición de Jacques Fournier, Obispo de Pamiers (1318-1325),*** Emmanuel Le Roy Ladurie escribe este excelente libro: ***Montaillou, aldea occitana, de 1294 a 1324,*** obra que narra la investigaciones en 1320 de Jacques Fournier, Obispo de Pamiers y más tarde Papa de Aviñón, Benedicto XII, sobre una aldea de alto Aliège a 1.300 metros de altitud, Montaillou.

La acción del Obispo Fournier en su diócesis no se limita a las persecuciones contra las tendencias heterodoxas. También ha sabido agravar el peso de los impuestos y de los diezmos agrícolas: sobre la producción de quesos, rábanos y nabos de los que hasta entonces los habitantes de esta diócesis estaban dispensados.

Jacques Fournier, según lo estipulado en una decisión del Concilio de Viena (1312), constituye su propio «oficio» de Inquisición en 1318. Lo dirigirá él mismo en estrecha unión con el hermano Gallard de Pomiès, O.P., que desempeña el papel ayudante, vicario y lugarteniente. Jacques Fournier es, naturalmente, la cabeza del «oficio». Inaccesible tanto a las súplicas como a los sobornos. Hábil en hacer aflorar la verdad: «en hacer saltar a las corderas», como dicen sus víctimas.

Las estadísticas relativas a la actividad del «oficio» son elocuentes. He aquí algunos elementos: el tribunal inquisitorial apameo trabaja durante 370 días, entre 1318 y 1325 En estas 370 jornadas se hacen 578 interrogatorios. Estos se distribuyen en 418 comparecencias de reos, y 160 de testigos. Estas sesiones conciernen en total a 98 causas o expedientes. Los 98 expedientes inquietaron o encausaron a 114 personas, entre las que predominan los heréticos con tendencia albigense. Entre estas 114 personas, 94 comparecieron efectivamente. En el conjunto del grupo inquietado se cuentan algunos nobles, curas, notarios, y sobre todo, una masa abrumadora de gente humilde: campesinos, artesanos y comerciantes. Entre los 114 individuos procesados o inquietados se encuentran 48 mujeres. Nuestra aldea de Montaillou proporciona, por sí sola, 25 acusados.

El proceso inquisitorial de Pamiers, aunque significativo, es una pieza más de ese engranaje que en manos de la Iglesia de Roma servirá a la monarquía francesa para anexionarse los territorios occitanos: el ducado de Aquitania y los condados de Poitiers, de Tolosa y de Provenza, es decir: la zona más rica de Francia y que cuenta con una cultura sin parangón en Europa, cultura que después de tres siglos de esplendor la monarquía absoluta de Felipe IV de Valois hará desaparecer hasta nuestros días de la faz de la tierra.

Es una historia que comienza con Blanca de Castilla, esposa de Luis VIII y madre de Luis IX el Santo. Blanca de Castilla encuentra el modo de terminar con esa rebeldía de sus súbditos occitanos, que consiste en no pagar los diezmos a la Iglesia y los impuestos a la Casa Real, y el pretexto se lo ofrece en bandeja el asesinato del legado pontificio, Pedro de Castelnau en 1209 por un paje del conde Raimundo IV de Tolosa. Raimundo será inmediatamente excomulgado por el Papa Inocencio III, quien convoca la cruzada contra los albigenses. Los cruzados, mandados por Simón de Monfort, conquistan Provenza y Tolosa después de derrotar a Raimundo VI de Tolosa y a su cuñado Pedro

II de Aragón en Muret (1213). Inmediatamente, en 1215, Inocencio III convoca el IV Concilio Ecuménico Lateranense, que instituye el tribunal episcopal para la persecución de las herejías: la Santa Inquisición. Queda prohibida, entre otras cosas, la fundación de nuevas órdenes religiosas y delegado en los Obispos el poder de inquirir cualquier causa que atente contra la fe. Esta tarea será continuada con esmerado celo por sus sucesores Gregorio IX e Inocencio IV. La idea de una Iglesia Romana de carácter universal se estructura jurídicamente mediante el *Decretum Gratiniani*, primera recopilación de normas del derecho eclesiástico, que con posteriores adiciones configurarán el *Corpus Iuris Canonici*. De este modo quedarán claramente definidas las competencias del Tribunal de la Santa Inquisición.

Hasta el siglo XII la Iglesia había castigado la herejía con el destierro o el enclaustramiento. Tras la institución de la Inquisición Episcopal en 1215, Gregorio IX crea la Inquisición Papal en 1231, y simultáneamente, en Francia y en Germania, se establece la pena de muerte para los herejes. La acción del Tribunal Inquisitorial se extiende rápidamente por todos los reinos cristianos y no sólo contra los herejes: los judíos por un decreto de Felipe IV el Hermoso son expulsados de Francia en 1306 y definitivamente en 1394.

La obra de Emmanuel Le Roy Ladurie coincide, pues, con el momento histórico en el que Felipe IV instituye la monarquía absoluta, tarea que quedará plenamente concluída en el siglo XVII con Luis XIV.

Montaillou, aldea occitana es la historia social de un pueblo, y de un momento histórico. Esta obra, de capital importancia para el investigador histórico, para el sociólogo y para el antropólogo, a pesar de su rigor científico y de su escrupulosa obsesión por los datos y por las fechas, es de fácil acceso para el lector no iniciado. Su fácil lectura y comprensión hacen que un tema tan especializado se convierta en una lectura sugestiva y amena para el neófito.

PEDRO GARCÍA DOMÍNGUEZ

Los trabajos del actor

Los actores del olvido

Si un supuesto y esporádico observador del fenómeno teatral se acercase a la bibliografía más inmediata existente en nuestro país sobre el tema del actor, es muy probable

que desde su desconocimiento llegase a una conclusión que tendría mucho de sospecha: los actores no existen, o en caso de ser irrefutable su existencia poco inciden —deciden— en esa extraña ceremonia que llamamos teatro. Alguien, poseído de buena voluntad, tal vez intentase demostrar a nuestro hipotético e ignaro observador que aunque múltiples e inescrutables —tantas veces— son los caminos del teatro, sus corrientes y sus tendencias, sin actor no hay representación, por más que en ocasiones la representación no sea tal sino la vida desde otra apariencia y el actor, los actores, lo sean a su pesar o sin pretenderlo. Con todo, la actitud del observador que nos ocupa y preocupa vendría a poner de manifiesto que de olvidos están las memorias llenas y de carencias y dejaciones los escritos sobre teatro.

En un alarde de optimismo y buena voluntad podríamos afirmar que los textos sobre sociología, historia, análisis o teoría del teatro, por ejemplo, son relativamente abundantes entre nosotros. Del mismo modo contamos —aunque también su abundancia sea relativa— con publicaciones que recogen las obras originales de los dramaturgos. Sin embargo, tratándose del actor y los elementos que confluyen en el hecho actoral, la comparación cuantitativa llega a hacerse páramo o desierto. Cierto: hay oasis en los desiertos. En este caso —y tan escasos como los oasis— habría que recordar ciertas biografías, autobiografías, memorias y anecdotarios de actores célebres —generalmente de finales del XIX y principios de este siglo—, y una serie de textos —métodos y manifiestos— sobre el arte de la interpretación que siguen siendo puntos de referencia obligados al hablar de las grandes corrientes teóricas y movimientos renovadores de la escena. Poco más hay para el recuento. El resto —para seguir entre el desierto y los oasis— es algo muy parecido a un espejismo. Y eso que, según dijo Meyerhold hace ya bastantes años, el actor es el elemento principal en el teatro.

Quede para una otra oportunidad el intentar buscar las causas y explicaciones de ese olvido para con el actor y su función dentro de la ceremonia teatral, y valga lo hasta aquí expuesto a manera de preámbulo para ocuparnos de dos libros, dispares entre sí, pero que giran en torno al actor. Ya se sabe: la excepción confirma la regla. Esperemos que en el caso que comentamos —los textos sobre el actor— las excepciones proliferen hasta convertirse en norma y, así, el olvido deje de ser un reproche, el signo del vacío o la carencia.

La reconciliación de Stanislavski y Meyerhold: «Alegato en favor del actor»

Fueron unas doce horas las que estuvieron reunidos Stanislavski y Dánchenko en el Café de los Artistas, de Moscú. Aquella fue una entrevista ya legendaria, fundamental no sólo para la evolución del teatro ruso, sino originadora de la renovación de las técnicas de interpretación del teatro occidental. De aquel encuentro surgió la fundación, en el año 1897, del Teatro del Arte de Moscú y, con él, una nueva concepción de las formas de actuación que —aunque sea por omisión o por comparación con otras— están muy presentes en el actor contemporáneo. Todo esto es historia. Nadie ignora que Stanislavski es una de las cimas —un «clásico»— del teatro de nuestros días, y que su método de preparación psicotécnica del actor es el «Método» por excelencia.

También es historia que Meyerhold fue uno de los primeros discípulos de Stanislavski y que no tardó en discrepar, no sólo en lo referente al método seguido por su maestro para la formación de actores, sino también en cuanto a las técnicas a emplear en la representación. La discrepancia se convirtió en ruptura. Meyerhold se trasladó a Petesburgo donde formó su propio grupo teatral y dio forma a los principios de la «Biomecánica». Su ojetivo: «liberar al actor de la posición subordinada en que la escuela psicotécnica le había colocado».

Así pues, dos grandes creadores, dos genios del teatro rivalizaron, experimentaron y vivieron apasionadamente sus concepciones de lo que debía ser el arte escénico y la preparación y la misión de los actores. Frente al método psicotécnico de Stanislavski («vivir el papel no representarlo», «la soledad pública», «la ley de la justificación interior»...) se hallaba la «Biomecánica» («el cuerpo como único instrumento del arte del actor», «el teatro teatral», «el movimiento puro», «prohibidos los sentimientos y la psicología»...) que abanderaba Meyerhold. Dos métodos, dos teorías del teatro, dos escuelas contrapuestas, irreconciliables. Al menos en apariencia, porque precisamente una visión integradora que supere las diferencias es la propuesta que formula Jorge Eines en su libro *«Alegato en favor del actor»* (Editorial Fundamentos. Madrid, 1985).

Argentino de ancestros rusos, discípulo de Raúl Serrano en Buenos Aires, director escénico —entre otros realizó un montaje del relato «Casa tomada», de Cortázar, en 1980, en Nueva York— y desde hace algunos años afincado en España donde es profesor de la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, Jorge Eines ofrece en su libro una aportación a la teoría del actor que es la primera en lengua castellana desde casi principios de siglo. Ya en la introducción Eines manifiesta la intención fundamental de su texto que —como apuntábamos más arriba— no es otra que el encuentro, la reconciliación entre los postulados esenciales de las teorías que definen y oponen a Meyerhold y Stanislavski.

Para llegar a ese punto de confluencia, Eines tiene muy presente en su personal lectura de los dos maestros rusos la convicción de Stanislavski cuando afirmaba que sus teorías no eran reglas inalterables, aplicables a todas las situaciones y épocas; que en absoluto el método psicotécnico era «un traje de confección listo para ser utilizado o un libro de cocina con recetas para todos los platos», como afirmó en «La construcción del personaje». Suele ocurrir con más frecuencia de lo deseable que los «celosos seguidores» y los «más fieles discípulos» convierten en reglas y dogmas inalterables lo que debiera ser un proceso dialéctico y un fecundo desarrollo permanente. Stanislavski para su daño y el nuestro— no escapó a ese empeño momificador a que quisieron someterlo a él y al «Método» muchos de sus adeptos. Eines no cae en el dogmatismo pernicioso. Su visión —revisión— de los postulados teatrales de Stanislavski —al igual que con Meyerhold— está hecha desde la evolución del pensamiento humanístico, desde la contemporaneidad teatral. Ello le permite completar y complementar; enriquecer y no traicionar; esencializar. Así, Stanislavski y Meyerhold pueden aproximarse y confluir pese al enfrentamiento aparentemente radical de las corrientes técnicas que representan.

Y es que —como el propio Jorge Eines ha declarado— después de muertos Stanislavski y Meyerhold ya se habían encontrado en muchos escenarios del mundo induciendo a excelentes trabajos interpretativos. Y ello antes de que Eines realizara la formula-

ción teórica de esa reconciliación. Las diferencias antes insalvables de sus teorías habían sido superadas en la práctica teatral. El libro de Eines viene a ser, pues, la constatación, el testimonio personal y creador de una práctica ya existente: la realidad ya estaba dada, el enfrentamiento abolido. El encuentro antre los dos grandes rusos permite que Meyerhold aporte a Stanislavski lo que de signo externo carece, mientras que Stanislavski ofrece a Meyerhold la dosis de profundidad en el trabajo del actor que no tiene la «Biomecánica» como técnica de desarrollo personal. Este puede ser el resumen de la formulación de Jorge Eines. Pero hay algo más en su libro.

«Alegato en favor del actor» es una reflexión sobre los métodos de la interpretación que surge de la experiencia —no olvidemos que Eines es profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid—; con ella se pretende establecer un debate y propiciar una meditación entre quienes analizan la realidad teatral, y está básicamente orientado para actores o para quienes aspiran a serlo. Más allá de esas intenciones hay una otra clara reivindicación, explícita en el mismo título de la obra. Eines rechaza la utilización del actor como una seudomarioneta a disposición de cualquier estética de turno y propugna un actor capaz de verse a sí mismo como generador del hecho teatral, no como mero reproductor. «Alegato en favor de actor» es una defensa del actor plenamente consciente de lo que entraña su actividad. También es una incitación o un deseo: que el intérprete de teatro transforme sus recursos expresivos, su investigación, trabajo y esfuerzo, en apetencia creadora, en arte vivo y vivido.

Cartas cruzadas: «El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza»

Desde aquella Micaela de Luján, comedianta de oficio, a la que Lope de Vega amara turbulentamente y bautizara como «Camila Lucinda» hasta, por ejemplo, nuestra espléndida y contemporánea Nuria Espert, la historia del teatro español aparece jalonada de nombres de mujeres que, en mayor o menor intensidad, con más o menos fortuna, y desde actitudes y misiones diferentes, han influído en su desarrollo. Quizás fuera a partir de mediados del siglo XIX cuando más y mejor florecieron esas «divas» de la escena que habrían de crear escuela y provocar más de una encarnizada batalla entre espectadores rivales según se declarasen adeptos devotos de tal o cual primera actriz. Era el tiempo de las grandes compañías reunidas en torno a una figura y a un nombre propio; el tiempo de las obras de repertorio y de «las giras por provincias»; el tiempo también de arriesgarse y embarcar —generalmente efectuando una escala en Canarias— para «hacer las Américas» y representar en los grandes escenarios de las capitales hispanoamericanas.

María Guerrero fue uno de esos personajes que marcó toda un época de nuestro teatro. Se suele fijar el 13 de marzo de 1890 como la fecha en que María Guerrero comienza su brillante trayectoria de actriz. En aquella ocasión dejaba por primera vez el anonimato de papeles secundarios en el teatro de La Comedia y protagonizaba *«Mam'zelle-Nitouche»*, estrenada junto a *«Los hugonotes»*, de Miguel Echegaray. Sería el hermano de éste, José Echegaray, quien la tomaría en un primer momento bajo su protección. Fue así como María Guerrero inició una imparable carrera que la llevó —entre otras

cosas— a ser empresaria del teatro Español y a formar compañía propia con Fernando Díaz de Mendoza, su marido. Echegaray, Guimerá, «Clarín» y los dramaturgos más destacados entonces la tuvieron muy presente y para ella escribieron algunas de sus mejores piezas. También Pérez Galdós.

Carmen Menéndez Onrubia es una investigadora y estudiosa del teatro galdosiano. Esa dedicación la ha llevado a elaborar un volumen en el que aporta nuevos documentos para la bio-bibliografía de Galdós, al tiempo que nos acerca a la figura de María Guerrero, fundamentalmente, y a la de su esposo, así como al teatro de la época. El título del trabajo de Carmen Menéndez Onrubia no se presta a confusión: *«El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza»* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Anejos de la Revista «Segismundo». Madrid, 1984). Efectivamente, se trata de un epistolario, aunque no sólo de la edición y revisión de cartas se compone el libro. También lo forman varios apéndices que van desde una visión contextualizada del teatro de Galdós o los rasgos interpretativos del arte escénico de María Guerrero, pasando por el estudio de las compañías y los actores del momento, incluyendo un censo provisional de los mismos que abarca desde 1890 a 1920, hasta numerosas notas.

A lo largo de los más de cien documentos incluidos en el libro asistimos a la descripción de las largas y cambiantes relaciones entre María Guerrero y Pérez Galdós. Somos testigos de los inicios del escritor canario en el mundo del teatro, de sus firmes convicciones regeneracionistas y, sobre todo, de la presencia decisiva de María Guerrero en la gestación y elaboración de obras como *«La loca de la casa»*, *«La de San Quintín»*, *«Electra»*, *«Voluntad»*... y otras que constituyeron grandes éxitos en su mayoría.

Y si algo sorprende o llama la atención en esas cartas cruzadas entre Galdós y María Guerrero es, precisamente, esa capacidad exigente —habría que llamarla a veces «coacción»— que en muchos momentos la actriz quiere ejercer sobre el dramaturgo, condicionando su capacidad creadora. Actitud que provocaría en medio de una correspondencia amable, de tono cordial y en ocasiones cariñoso, más de una carta agria y tensa, más de un momento de relación crítica entre autor y actriz.

Cartas, pues, que nos iluminan sobre las relaciones personales, sobre los caracteres, sobre las vicisitudes humanas y profesionales —también económicas— de Galdós y María Guerrero. Documentos que vienen a completar biografías y delimitar semblanzas. También establecen diferencias. Si bien es cierto que el grueso del epistolario que ha recopilado Carmen Menéndez Onrubia lo protagonizan Galdós y María Guerrero, no podemos olvidarnos de Fernando Díaz de Mendoza. Una conclusión es inmediata al analizar esta otra correspondencia: el trato que Fernando dispensa a Galdós —como destaca Carmen Menéndez— es elegante, respetuoso y en absoluto interesado como lo fuera el de María. Y eso se trasparenta incluso en la misma redacción —«el estilo»— de las misivas. María: frases y textos cortos, preguntas concretas, informes sobre las giras y los estrenos, petición de obras... Fernando: mayor extensión de las cartas, períodos más amplios, reflexiones en voz alta que comparten con el destinatario de sus escritos, relato detallado de experiencias, adjetivación afectuosa... Frente a la urgencia y el sentido práctico de María Guerrero, la calidez entrañable de Fernando Díaz de Mendoza.

Y si esto que hemos señalado hasta ahora se desprende de una manera directa, inmediata, del epistolario que comentamos, hay que resaltar igualmente que merced a las cartas de forma indirecta, pero de manera rotunda a través de los apéndices y anotaciones, Carmen Menéndez Onrubia nos presenta un panorama pormenorizado y globalizador del ambiente teatral español de la última década del siglo pasado y las primeras del actual. Actores, directores artísticos, escuelas y modos de interpretación, las compañías y sus viajes y desplazamientos por España e Hispanoamérica son recuperados para mejor completar nuestra memoria histórica teatral. Y esto es otro mérito más que hay que añadir al libro.

SABAS MARTÍN

Historia y literatura. Una obra abierta*

«La novela, como género narrador de una realidad imperante, puede ser siempre fuente histórica». Con esta frase comienza Francisco Morales Padrón la introducción de su libro *América en sus novelas*, dejando en claro desde un primer momento cuál será el fin de sus análisis. En efecto, el propósito de este volumen no radica en el estudio de un conjunto de novelas desde un punto de vista estrictamente estético, sino en cuanto son reflejo de una determinada situación política, social, económica y geográfica. Así se establece un vaivén mutuamente enriquecedor entre historia y literatura: los hechos históricos informan la realidad literaria ayudando a comprender los profundos móviles que han llevado al novelista a plantear sus tesis, al mismo tiempo que lo literario dota a lo histórico de testimonio vividos que lo sitúan en coordenadas humanas específicas. La ficción narrativa que partiendo de lo particular de la anécdota logra convertirse en un parámetro universal, a la vez que en reflejo de un tiempo y un lugar, nos muestra la historia desde otra perspectiva, es decir desde sus protagonistas primigenios y colectivos, aquellos que anónimamente generan y sufren los procesos históricos.

Morales Padrón divide su obra en tres grandes partes: Las cuestiones sociales, los dilemas económicos y el tema político; multiplicadas en numerosos subtemas que amplían y desarrollan los diversos aspectos que convergen en cada problema a tratar.

---

* FRANCISCO MORALES PADRÓN. *América en sus novelas*, Ediciones Cultura Hispánica del I.C.I. Madrid.

Comienza planteando la situación de los seres marginados étnicamente como es el caso del indio, el mestizo, el negro y el mulato. Establece sus características propias y aquellas que los llevan a diferenciarse entre sí. Cada uno de estos grupos humanos han surgido en diversos medios que condicionan su evolución o decadencia y de los que se derivan los rasgos que los distancian. El racismo, la explotación, la insalubridad, el analfabetismo son males que hostigan a todos, pero no todos reaccionarán de la misma manera ante ellos. El autor indaga las causas tanto en las configuraciones étnicas como en el ambiente social donde se han instalado.

Morales Padrón dedica un punto aparte al tratamiento de las causas religiosas, que a la vez que diferencian a los negros de los indígenas, conforman en ambos una mentalidad muy particular, en la que el catolicismo se mezcla con sus creencias originales dando por resultado un sincretismo, que para el blanco será superstición. Esta amalgama de cultos dotará a algunas novelas de un ambiente de irrealidad, de una atmósfera mágica donde el mito será el verdadero protagonista.

Junto a esta gran característica surge otra igualmente importante que vertebra casi toda la narrativa hispanoamericana: el tema de la violencia. Esta estuvo presente desde el comienzo de la historia americana y a través de los años se ha enquistado en dos grandes vertientes: la violencia oficial y la contraviolencia, es decir la implantada por el Estado y la orquestada por la «subversión», una de cuyas manifestaciones será la «guerrilla».

Aún dentro de los problemas sociales, Morales Padrón hace referencia a los desplazamientos humanos y especialmente a la emigración mexicana hacia EE.UU., los llamados «espaldas mojadas», que tendrán que enfrentarse con la angustia de vivir ilegalmente, soportando bajos sueldos y sufriendo los prejuicios raciales.

Con respecto a los dilemas económicos la dependencia que deriva del intervencionismo es lo que más arduamente ha registrado la narrativa hispanoamericana. El autor dedica una parte del capítulo a exponer las cuestiones históricas de las que se derivarán los conflictos, para luego centrarse en los dos tipos principales de novelas que surgirán a partir de ellos: las novelas de las compañías fruteras y las novelas de las minas.

En el tercer y último apartado se aborda el tema político. Aquí Morales Padrón desarrolla uno de los motivos quizá más divulgados dentro de este tipo de literatura: el de la dictadura. Señala tres grandes grupos de poder totalitaro: los caciques, el militarismo y el dictador propiamente dicho. Sin embargo la figura del dictador es la que más resalta, no sólo por las posibilidades narrativas que de este personaje se desprenden, sino también por todos los fenómenos que genera. Así se van analizando sucesivamente la eliminación de la oposición, el fraude electoral, la corrupción, el soborno, el continuismo, el entreguismo, la adulación, el engaño, la mitificación, etcétera.

Por último Morales Padrón rastrea las expresiones literarias que han surgido de casos tan concretos como el del Canal de Panamá y el problema de Puerto Rico.

No es esta una obra objetiva en el sentido impersonal del término. Morales Padrón expone su propia postura y muchas veces las largas disquisiciones van más allá del simple planteamiento y análisis de los temas para convertirse en juicios personales sobre cada hecho histórico concreto.

Este libro es, como lo define el propio autor, un libro abierto en el aspecto más amplio. Debe tenerse en cuenta que el camino que Morales Padrón ha recorrido no

ha sido desde la literatura hacia la historia sino a la inversa. Es decir que no se analizai en las novelas hispanoamericanas los problemas históricos que éstas han desarrollado sino, por el contrario, partiendo de ciertos temas específicos que el autor ha preseleccionado, se busca en las ficciones ejemplos de las diferentes reacciones que han suscitado Es por esto que falta la mención de muchas novelas importantes y abundan en vario casos novelas de poca trascendencia estética. Por otra parte no se intenta abarcar la historia americana en su totalidad, de esta manera hay conflictos concretos y países entero: que no aparecen dentro de este estudio. Sin embargo los temas elegidos están desarrollados con eficacia y logran dar al lector no iniciado una idea general de cierta problemática hispanoamericana, a la vez que lo incita a una mayor indagación, y es en este sentido en el que más positivamente puede ser considerada la obra de Morales Padrón como «abierta».

LAURA KRAUZ

Un examen español de Montesquieu*

Hay muy pocos libros en España dedicados al estudio de pensadores foráneos aunque sean éstos de primer rango. Bien es verdad que tampoco hay muchos referidos a compatriotas. Por eso acogemos con honda satisfacción esta obra sobre el pensamiento de Montesquieu en la que el entusiasmo y la simpatía con que está hecha no menoscaba el rigor crítico en ningún momento.

En primer lugar merece destacarse el orden expositivo —sistemático y esclarecedor— de tan abundante y compleja materia y que fácilmente se echa de ver sólo con leer el *Indice* del libro. Comprende éste cinco capítulos y una Conclusión subdivididos en apartados que constituyen tanto un perfecto esquema develador de la progresiva y ordenada estructura de la obra como una guía orientadora del lector. El método utilizado viene dado por la imposibilidad de intelección e interpretación correctas de una obra —bien captada por la autora— si no se la sitúa previamente en el ambiente en que ha sido creada. Y por eso el primer capítulo del libro estudia el «Contexto intelectual de los años de formación de Montesquieu» lo que recibe de ese ambiente y cómo lo asimila, lo transforma o lo supera con su creación personal ya que las distintas corrientes

* MARÍA DEL CARMEN IGLESIAS: *El pensamiento de Montesquieu*. Alianza Universidad, 1984. 409 páginas.

científicas y filosóficas de la época son determinantes en la formación y evolución de su pensamiento. En el segundo capítulo se pasa revista a «Las corrientes post-cartesianas, al spinozismo y materialismo y al sistema de Leibnitz». El tercer capítulo se detiene en «Montesquieu y la filosofía experimental newtoniana» hasta llegar al capítulo cuarto sobre «La naturaleza y las ciencias de la vida». Solamente después de estos extensos y necesarios preliminares aborda la autora en el capítulo quinto y último «La cristalización naturalista en el *Espíritu de las leyes*» en el que nos habla con minuciosidad y pertinencia de «Naturaleza humana y naturaleza física», «Naturaleza, sociedad y política», «Los atentados contra la naturaleza humana: el despotismo», «La felicidad inscrita en la naturaleza humana» y «Las leyes» y la «naturaleza de las cosas». Finalmente en su «A modo de conclusión» resume las principales tesis políticas del pensamiento de Montesquieu.

Asimismo el *Prefacio* nos informa del propósito de la autora al realizar esta obra: estudiar en profundidad las líneas directrices que han orientado y modelado el pensamiento de Montesquieu, consiguiendo demostrar cómo el pensador francés ha aplicado con éxito a su «análisis de los hechos, instituciones y valores del entramado social y político» la metodología teórica de la ciencia física. De aquí el enorme interés, entre otras muchas cuestiones abordadas en este libro, del estudio acerca de la evolución constante del concepto de *Naturaleza* en el siglo XVIII —esa peligrosa rival del creador— como instrumento polémico y secularizador que se convierte en el medio privilegiado de «laicización de la sociedad».

Asimismo, como muy bien recalca María del Carmen Iglesias, Montesquieu logra una inteligibilidad de lo real en el campo humano que hubiese sido impensable sin su formación cartesiana y newtoniana y sin sus experimentos y reflexiones sobre las ciencias de la vida. Precisamente en esta búsqueda de los orígenes científicos y filosóficos del pensamiento de Montesquieu radica la gran originalidad de este libro frente a otros estudios que sólo dedican su atención a los contenidos históricos y políticos de las creaciones del pensador francés sin relacionarlos con su formación científica. En este aspecto el libro de M.ª del Carmen Iglesias constituye una importantísima novedad pues acaso sea el único trabajo existente hasta hoy que presente un cuadro tan completo de la formación, desarrollo y madurez del pensamiento de Montesquieu. Que por algo ha recibido la autora el premio «Montesquieu» correspondiente al año 1985, que anualmente otorga la Academia de Burdeos al mejor trabajo de investigación sobre este pensador.

Por otra parte no deja de tener gran atractivo el seguir el caminar del pensamiento de Montesquieu que en tantos casos retoma lo ya dicho y lo actualiza de nuevo. Particularmente muchas cuestiones ya planteadas en el Renacimiento y en especial claras reminiscencias de Montaigne surgen con nuevo brío en las meditaciones del barón de La Brède. Lo que nos trae a la memoria el acierto de Paul Hazard al decir que de vez en cuando hay que volver a empezar. «Claude Bernard —precisa— no hace sino volver a Bacon. Todo ocurre como si las mareas recubriesen de siglo en siglo, de generación en generación, las islas descubiertas y como si, cada vez, hubiese que descubrirlas de nuevo, con gran gasto de trabajo y de inteligencia».

Otro gran mérito de este libro reside en la actitud objetiva y equilibrada de la autora. No adopta esa postura tan al uso de querer no ya minimizar, sino pasar por alto todo lo polémico e inconformista de un autor, que es precisamente lo más importante de su obra y gracias a lo cual ha alcanzado interés imperecedero. María del Carmen Iglesias ha sabido poner de relieve las cuestiones esenciales: el antidogmatismo de Montesquieu en una línea de evolución continuada que rechaza las causas secretas, el misterio, el oscurantismo y su convicción de que la superioridad del hombre no se explica por motivo teológicos ni metafísicos sino por la organización de su naturaleza, tesis que coincidirá con la iniciación y desarrollo de la ciencia antropológica. También pueden seguirse paso a paso las frecuentes vacilaciones de un pensamiento en una época en que la inteligencia, en su lucha por emanciparse de las ideas consagradas, debe, simultáneamente, cuidarse de no apartarse deliberada y explícitamente de la ortodoxia. Ya es bien sabido que muchas contradicciones de pensadores de otros tiempos se deben al deseo de conciliar la ciencia y la creencia.

¡Cuántas veces, a despecho del sincero sentimiento religioso del propio pensador —sentimiento de carácter exclusivamente deísta, por supuesto— Montesquieu prepara futuras audacias, dominado por las inevitables tendencias materialistas del hombre de ciencia! Y todo ello presidido siempre por una de las características fundamentales de su pensamiento: la moderación.

María del Carmen Iglesias ha sabido igualmente valorar en Montesquieu las dificultades que tuvo que vencer para romper ese «encorsetamiento estático y la proeza que supone empezar a abrir caminos aún con todas esas contradicciones» que lograrán una nueva imagen de la naturaleza física, biológica y social.

Todos estos temas nos lo va presentando M.ª del Carmen Iglesias con amenidad y espíritu crítico, sin ambigua y simplificadora premura, prefiriendo no detenerse en las ironías irreverentes sino en los argumentos científicos.

Además la autora no ha caído en la trampa de dar por sentado que idénticas conclusiones de varios pensadores proceden de idéntica evolución mental y desde supuestos diferentes tienen idéntico significado ya que la misma frase puede interpretarse de modo opuesto según quién la exprese y los motivos que hayan dado lugar a ella.

Digamos, no obstante, que hemos observado algunas inexactitudes, por ejemplo, la aseveración de que el problema filosófico acerca de la inteligencia de los animales surge en el siglo XVII cuando en realidad es muy anterior, y algunas otras —muy escasas— que muy poco representan en un conjunto tan elaborado y valioso.

Finalmente la autora ha sabido terminar su investigación exponiendo el mensaje que nos ha legado Montesquieu: su advertencia del peligro que para la libertad supone la indiferencia y pasividad políticas de los ciudadanos, primer paso para el establecimiento de las tiranías, así como la necesidad de un sistema político en que «el poder frene al poder».

Estamos, pues, ante un libro denso, ponderado, inteligente, de cuya riqueza no hemos podido dar sino una muy condensada y pobre síntesis.

OTILIA LÓPEZ FANEGO

Poesía de Martínez Sarrión

Quien es alcanzado por el abrigo de esta rada que hoy nos dibuja la voz de Antonio Martínez Sarrión, siente, en primer lugar, que su palabra es de las que no defraudan, pues con este título confirma, y con creces, las incuestionables dotes líricas que su obra anterior, reunida bajo el nombre de *El centro inaccesible,* había ya adelantado. Cuando la mayoría de los poetas enrolados en las filas «novísimas» han callado o han visto considerablemente mermada la calidad de los primeros títulos que los catapultaron a la fama, la obra de Martínez Sarrión se ahonda y se demora en sus anteriores logros, trascendiéndolos con la calidez de un nuevo «gesto». Así, es la suya una de las pocas voces de la generación marginada que no sólo sigue viva, sino saludablemente enriquecida, madurada en jugosa plenitud. Con este último libro, el autor de *Teatro de operaciones* consolida un primerísimo lugar en el panorama actual de la producción poética de su grupo.

Pero a la par sentimos que podemos dejarnos ganar por la invitación de su palabra, y respondemos haciéndola nuestra: y entonces también echamos ancla, y reposamos, y, siempre compartiéndola, alcanzamos a guarecernos de algunas tempestades y tormentas. Porque esta propuesta parte de un «gesto» diferente:

No, el corazón es el mismo,
algo más averiado
mas no rescoldo aún.
Lo que cambió fue el gesto.
De aquella loca búsqueda no queda
sino un encuentro de lo más trivial:
los límites del tiempo,
la terrible barrera de argamasa
contra la que será del todo inevitable
—todo pateo es en vano— dejarse la sesera
sin ultimar el pacto.

El título del poema es altamente significativo a la hora de acoplar este *Horizonte desde la rada* a la obra anterior de Martínez Sarrión: «Velocidad controlada por radar». El «encuentro de lo más trivial» —enunciado con la parquedad necesaria para no esconder la trágica sorna pero a la vez evitar el patetismo— sigue siendo «la terrible barrera de argamasa» contra la que «todo pacto es en vano». Y la «velocidad», el frenesí, el grito, se contienen; lo «inevitable» se acepta «sin escándalo» («Pesadilla»). En la noche, y en la noche del corazón, «los consabidos desgarrones»: porque «el ojo indagador», en definitiva, no descansa («Cruel»), pero intenta poco a poco acostumbrarse a la luz, para no cegar. «Lo cierto es que una rabia confusa y un espasmo/de dolor agudísimo se fue haciendo sollozo/por nuestra vida mala, por nuestra suerte atroz», rezan tres versos del bellísimo «Saulo y los pájaros».

ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN, *Horizonte desde la rada,* Madrid, Trieste, 1983.

El horizonte entrevisto desde esta rada, por consiguiente, no puede ofrecer muchas variantes con respecto al ofrecido en su obra anterior, pero está considerablemente ampliado en intensidad afectiva. Dos presencias lo sellan claramente: mujer e hijo, y desde el descanso, desde el abrazo de estas dos figuras, pueden sentirse crecer las raíces y aquietarse con la caída del ancla. Desde este sitio, desde esta perspectiva, se asoma ahora el poeta a abarcar el horizonte: «el desplazamiento del centro de gravedad hacia lo decible» (J. Talens), que ya prefiguraba *El centro inaccesible,* constituye el punto de mira que configura la visión de este último libro.

Y el nuevo «gesto» se revelará en una palabra que huye del exabrupto, que evita lo altisonante, que se remansa, y que resulta sabiamente enriquecida, porque bebe ahora en los pozos más puros del idioma. Si algo había puesto ya en evidencia toda la obra anterior de Antonio Martínez Sarrión era la posesión de un vasto vocabulario, resultado de una infatigable e inteligente avidez lectora. Pues, en este aspecto, aún nos espera *Horizonte desde la rada* con una sorpresa, con un deleite —y esto importa destacarlo— en el que nos regalamos: algunos poemas exhuman palabras de la más pura cepa castiza, nombres manados de las fuentes más clásicas del idioma. La referencia introduce el libro: «Aquí alzó otra vez la voz Maese Pedro, y dijo: —Llaneza, muchacho: no te encumbres: que toda afectación es mala. (II, 16)». Y quizás valga detenernos en la cita y resaltar no precisamente el significado que encierra —lo que resultaría hasta peligroso, como rápidamente veremos—, sino su procedencia. Porque es en esa prosa del Siglo de Oro, en su novela, donde probablemente encuentra Martínez Sarrión el sabroso venero del que se nutre el léxico más exquisito de *Horizonte desde la rada*. No debe por tanto confundirnos esa declaración de «llaneza» que postula la cita inicial: aunque el culturalismo «anticulturalista» presente en su obra anterior ha desaparecido, la «afectación» —aunque siempre deliberada— que menciona Maese Pedro, no por ello llaneza es aquí sinónimo de fácil lectura. Por el contrario —y pese a que se combinan varias razones de contenido y forma—, son muchas las veces en que la lectura se demora, se hace hasta difícil, porque tropieza con este vocabulario de clásica raigambre. Y en esta sorpresa, hacemos nuestro el placer de pronunciar y regustar la vieja y fiel palabra, recuperada gracias a la infalible sensibilidad y al conocimiento de Antonio Martínez Sarrión.

Este es el aspecto lingüístico que hemos creído importante destacar. Lo que no impide que recordemos que el «terco mundo presente» («Carpe Diem») obliga al autor, algunas veces, a imponer un ritmo más acelerado, más «actualizado», con alguna de esas notas surrealistas y socarronas que ya le conocíamos: y entonces, aquellos sabrosos términos quedan rezagados.

La riqueza de imágenes y el hábil uso de diferentes metros completan el cuadro de los logros expresivos más notables de *Horizonte desde la rada.*

La Editorial Trieste, en primorosa edición, nos lo alcanza. Indispensable nos será asomarnos a su trazado a la hora de valorar la trayectoria poética de su autor y la del aporte del título en el actual panorama lírico de su generación.

IRMA EMILIOZZI

Asedio a «Primeras hojas» de Alonso Zamora Vicente

Primeras Hojas representa en la creación literaria de Alonso Zamora Vicente el primer volumen del autor desde el punto de vista de su aparición cronológica (1), aunque por su dominio del lenguaje y técnica narrativa es de suponer que el oficio y recursos de auténtico creador provenían ya de antaño.

Rafael Lapesa apunta que «no debió ser el primero por la plena posesión de un arte complicado y por la gran novedad de procedimientos estilísticos» [2]. La afirmación de R. Lapesa se ve confirmada, en parte, por las palabras del propio autor al precisar que lo hizo en Argentina: «¿Cómo empecé a escribir? Creo que, aparte de esos ensayitos deliciosamente inocentes de la adolescencia (a mí no me da reparo alguno hablar con lugares comunes), empecé realmente, en realidad de veras, el día que, siendo profesor extraordinario de la Universidad de Buenos Aires, recibí una amable invitación de Eduardo Mallea para colaborar en el suplemento literario de la Nación» [3].

La estrecha colaboración con Eduardo Mallea tiene lugar en la ciudad de Buenos Aires durante los años 1948-1952, mientras Alonso Zamora Vicente fue director del Instituto de Filología Española de la Facultad de Letras [4]. Por su parte, la positiva respuesta

---

[1] *Primeras Hojas,* Insula, Madrid, 1955.

Comprende dieciocho relatos: «Viejos retratos», «Mañana de domingo», «La primera muerte», «La vuelta de los toros», «Música en la calle», «Tarde en Rosales», «Aleluyas», «Pesadillas», «En el huerto», «La Casa de Campo», «Alucinación», «De visita», «Escapada», «Tarde de cine», «La verbena», «Veraneo», «Colegio» y «Polichinelas».

Primeras hojas, Espasa-Calpe, Madrid, 1985. Prólogo de José Manuel Caballero Bonald, ilustraciones de Julián Grau Santos.

Esta edición ve aumentado el número de relatos en cuatro y suma veintidós. Los relatos añadidos son: «Jueves Santo», «Pascua Florida», «Cabalgata» y «Revés de la tarde».

[2] RAFAEL LAPESA: «Discurso (de contestación a A.Z.V., en su recepción pública en la Real Academia Española, el 28 de mayo de 1967)»; Madrid, R.A.E., págs. 127-142.

[3] ALONSO ZAMORA VICENTE: «Yo escribo los domingos», en *Prosa novelesca actual.* Segunda reunión, agosto 1968. U.I. Menéndez Pelayo, Santander, 1969, pág. 279.

[4] El suplemento literario de la *Nación* de Buenos Aires y *Azul* de Montevideo publican por aquellas fechas algunos de los relatos que, con posterioridad, se incluirían en *Primeras Hojas.* Los relatos que habían sido publicados con anterioridad a su aparición en dicho volumen son los siguientes:

«Mañana de Domingo», en *BAL,* abril, 1953, n.º 7, págs. 39-41.

«La primera muerte», en *BAL,* diciembre, 1953, n.º 15, págs. 31-33.

(Este relato se halla traducido al alemán por Erna Branderberger, en Moderne Erzähler in Spanien. DTV Zweisprachig München, April, 1974. Con el título *Der erste todes fall,* págs. 30-37.

«La vuelta de los toros», en la *Nación,* Buenos Aires, 12 de julio de 1953.

«Música en la calle», en *Azul,* Montevideo, 1953, n.º 1.

«Tarde en Rosales», en la *Nación*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1953.

«Aleluyas», en la *Nación,* Buenos Aires, 5 de abril de 1953.

«En el huerto», en la *Nación*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1954.

«De visita», incluido en *Antología de cuentistas españoles contemporáneos,* de Francisco García Pavón. Madrid, Gredos 1959, págs. 107-111; y en *Antología del cuento español.* Festival de la literatura española contemporánea. Edc. Tawantinsuyu, Lima, 1960, págs. 40-44.

a la invitación de Mallea indica, según Emilia de Zuleta, «que sus primeros ejercicios en el arte de narrar, aunque inéditos, datarían de fecha anterior» [5].

Primeras Hojas fue descrito, en su momento, por Alonso Zamora Vicente «como un conjunto de cuentos cortos, inconexos, de evocación de la infancia, dentro de las formas de llamado cuento lírico», según confesó el propio autor a Emilia de Zuleta [6].

Tal opinión sobre su obra, evidentemente significativa por motivos plurales, nos parece que puede ser reinterpretada en lo referente a relatos «inconexos», ya que consideramos que los cuentos incluidos en *Primeras Hojas* forman un todo compacto tanto desde el punto de vista de la estructura narrativa como del contenido que de ellos se infiere. Así lo interpretó Manuel Ariza: «...Casi todos los críticos han dicho de él que son una serie de cuentos poéticos. No vamos a entrar aquí en discusiones sobre lo que es un cuento y lo que no, sin embargo, de considerarlo como tal, existe un único cuento, que es el libro entero» [7].

El volumen está constituido por una serie de relatos [8], todos ellos circunscritos a la infancia, que encuentran en el «yo» del narrador su cauce de expresión y de participación poetizada de un todo perfectamente orgánico: la infancia.

El «yo» narrativo nos evoca un mundo infantil que pertenece por igual a los lectores y al narrador. La sensibilidad poética del narrador posibilita que todos «sus» recuerdos desfilen ante nosotros, se detengan, por momentos, entre nosotros sin la agobiante presencia del tiempo lineal, y vivan en nuestras diversas circunstancias.

Para ello es necesario que, como en el caso que nos ocupa, el arte narrativo, la fuerza creadora y el dominio del lenguaje caminen al unísono como acaece en *Primeras Hojas,* conjunto de relatos en prosa que merecieron las siguientes palabras de Dámaso Alonso: «...libro delicadísimo, de revueltas y emocionadas estampas, como imágenes de una infancia que se amontonara entrechocándose, para surgir como una realidad, con esa barahúnda que es la realidad, notamos que estamos ante un extraordinario prosista, un maestro de la prosa, renovador o domeñador de ella. Porque hace falta mucho dominio para ese agrupamiento casi sincrónico, de lo que viene de la mente del niño, de lo que dice o le dicen, de imágenes visuales o auditivas de toda suerte, que le llegan» [9].

«Para Alonso y Juan, devuelta memoria y reestrenándose», es el lema que introduce la dedicatoria y la clave literaria para que así interpretemos lo de evocación y asi-

---

«Tarde de cine», en *Cinema Universitario,* Salamanca, enero-marzo, 1955, n.º 1, pp. 65/85.

«Cabalgata», en la *Nación,* Buenos Aires, 31 de julio de 1955.

«Revés de la tarde», en la *Nación,* Buenos Aires, 11 de agosto de 1957.

[5] EMILIA DE ZULETA: «La narrativa de Alonso Zamora Vicente», en *PSA*. T. LXX, núms. CCIX-CCX, Madrid-Palma de Mallorca, agosto-septiembre, 1973, pág. 182.

[6] *Ibidem,* pág. 183.

[7] MANUEL ARIZA: «La prosa creativa de Zamora Vicente en Primeras Hojas», en *Miscellanea di studi ispanici,* Universitá di Pisa, 1969-70, pág. 288.

[8] Ya hemos apuntado que, en su primera edición (1955), contenía dieciocho relatos, en la segunda edición (1985), veintidós.

[9] DAMASO ALONSO: «Notas volanderas sobre el arte de Alonso Zamora Vicente», en *PSA,* T. LXX, núms. CCIX-CCX, Madrid, agosto-septiembre, 1973, pág. 131.

miento del pasado conllevan estas *Primeras Hojas*. Representa, además de una técnica o motivo literario, una necesidad vital, según palabras del propio autor: (...)«es la mejor terapéutica para olvidar el pasado». Sin embargo creemos que «el libro responde a una íntima necesidad de conservar el ayer» [10], como podemos deducir de «Viejos retratos», relato con el que se abre el volumen.

«Viejos retratos» nos es presentado indirectamente no por el autor —ni por su trasunto literario: el niño—, sino por un personaje, ya mayor, del que sólo conocemos su «voz tibia y cansada», y de quien se vale la narración para acercar el pasado al presente y viceversa, o para fundir ambos tiempos («No pases tan deprisa se arrugan las hojas...» «...y tú no habías nacido (enciende, no veo bien)»). Con lo que técnicamente queda poetizada la narración al introducirnos un elemento tradicional en el relato: el atardecer o primeras horas de la noche, que soportan el paso lineal de las hojas del álbum con recuerdos perfectamente atrapados y represados dentro de un espacio.

En «Mañana de Domingo», la voz del narrador se alza cálidamente para evocar aspectos de su propia niñez, ceñida y circunscrita a paisajes, calles y modas de una ciudad: Madrid; y a una persona: su padre. El estilo directo «(todos son parecidos, papá)», «(qué se dicen, nunca se baten)» aparecen pausadamente, y siempre para exponernos alguna observación del niño o explicación del padre.

El niño se ha ido apoderando poco a poco de la narración, se siente activo y domina la escena del relato; ya no es una persona desconocida para el lector «voz tibia y cansada» quien se encarga de ir desempolvando los recuerdos sino que éstos, en gran medida, se han ido activando y hecho presentes en la acción narrativa del niño, que es quien los organiza para ir descubriendo al lector pinceladas de su mundo.

Un ritmo trepidante, quizá como respuesta a la tragicidad del momento, a los recuerdos agolpados, acompaña el relato «La primera muerte». El mundo infantil, gran protagonista indirecto del suceso, se distancia, en la interpretación de la muerte, del mundo de los adultos. La muerte de la madre («...y no me atrevo a preguntar por ella») queda perfectamente dibujada por lo que le llega a él desde el mundo de los adultos, no por su posible interpretación: «...y a Elisa que llora a grandes gritos, que se cae, el sombrero se le vuelca... (mira, vamos allí, se le ha caído el sombrero a Elisa, se le va a mojar)... Dorotea es una llorica y las señoras no dejan de suspirar y de decir pobrecito, tan pequeño».

En «La vuelta de los toros», el mundo infantil, con su mirada no contaminada, es el eficaz contrapeso frente a las expresiones de Dorotea, la criada, que singulariza el mundo bullanguero y popular en el entorno del niño. Desde el observatorio de Cibeles, criada y niño nos ambientan en las costumbres de la época y nos presentan a los personajes más conocidos del pueblo, en un Madrid, años veinte, en el que no era muy difícil reconocer a determinadas personas.

«Música en la calle», «Aleluyas» y «Tarde en Rosales», con la incorporación de un nuevo personaje a los ojos del niño: «Oye, Dorotea, por qué me da perras ese que viene

---

[10] A. F. ZUBIZARRETA: «Lengua y evocación en Primeras Hojas de Alonso Zamora Vicente», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. XXXI, n.º 90, junio 1957.

con Elisa ahí detrás, no miran por dónde van, tropezarán...», constituyen los vehículos apropiados para la evocación de los recuerdos de una época limitada a un espacio: Madrid, y a un tiempo: segundo decenio del presente siglo. La cosmovisión que se desprende de tales relatos en modo alguno responde a un costumbrismo estrecho, sino que la visión del entorno del niño nos llega limpia al contarnos éste lo que ve sin interpretar el mundo descrito.

«Pesadillas» es la narración, desde el subconsciente, de momentos febriles, llenos de angustia, de la no comprehensión de lo próximo a él. La alteración de la vida cotidiana se ve compensada por la placidez y felicidad que le proporciona el descanso en torno a «En el huerto».

Los juegos en casa —«Alucinación»— vienen siempre motivados por el frío, la lluvia y la marcha acompasada del tiempo: «...media tarde. Campanas de San Andrés y de San Francisco que llaman a algo».

La sociedad llama en «De visita», en donde por medio de una narración lineal y de la ingenua visión infantil nos adentramos en una sociedad con los ojos puestos más en el pasado que en el presente. La oposición entre las dos formas de vida queda perfectamente reflejada por lo que pregunta el niño.

«Casa de Campo», «Tarde de cine», «La Verbena», «Escapada», «Veraneo», «Jueves Santo», «Pascua Florida», «Cabalgata» y «Polichinelas», representan otros tantos jalones externos de la infancia narrada desde la primera persona: «(...) Aunque se trate de una serie de aislados registros en la laberíntica experiencia infantil (...), el conjunto de esos recuerdos restablece un recuerdo unitario: el del niño que medita, observa, asimila un inicial repertorio de asombros y hallazgos por los trayectos cotidianos de la vida» [11].

«El colegio». El agotamiento físico y la sensación de soledad en sus primeras armas como colegial, de ridículo y abandono están perfectamente reflejados, así como el porqué lo motiva: «Este niño, siempre aquí metido, nunca vas a ser hombre de provecho, te irás al colegio con tus hermanos».

«Revés de la tarde» cierra la estructura material del volumen, no así la evocación lírica de la infancia puesto que la narración queda abierta al eliminar las posibles autorreflexiones. Idea que se ve robustecida por el epígrafe final: «...también tú vas a ver/cuánto va a dolerme el haber sido así» (César Vallejo), y por el empleo del gerundio como colofón de muchos de los relatos en un intento de atrapar y represar la historia emocional del relato: «...noche arriba y ya oscureciendo» (Tarde en Rosales); «...junto al río ya, y siempre regresando» (La Casa de Campo).

«Revés de la tarde» desvela una situación de recuerdo desde un presente intemporal sobre el espacio físico de la casa paterna y sobre el entorno ciudadano de la niñez, por ser éstos el marco físico idóneo de las peripecias iniciales y finales del protagonista del relato. El paso del tiempo no ha podido desterrar los recuerdos agolpados en la memoria.

Primeras Hojas se estructura como un todo orgánico en el que se nos rememora un hecho total: la infancia del propio autor-narrador por medio del relato, en perfecta

[11] MANUEL CABALLERO BONALD: *Prólogo* a «Primeras Hojas», Selecciones Austral, Madrid, 1985, págs. 22-23.

sintonía con el poema en prosa ya que el lirismo acompaña siempre la expresión del niño. La prosa que así fluye está impregnada de ingredientes poéticos, patentes en la adjetivación, verbalización, además de la indudable originalidad sintáctica que supuso para la época la construcción lingüística desde el estilo directo.

«Sí, hay por delante, en el tiempo, de toda la obra de Zamora desde Joyce, con su monólogo interior, hasta Faulkner y sus consecuencias (y por otro lado, en estas *Primeras Hojas*, una sensibilidad no lejana de la generación del 98 o del Juan Ramón del burrito). Pero nada semejante a esos recuerdos de infancia, agolpados, sacudidos con cada golpe a luces nuevas, como un caleidoscopio, creadores, con el vaivén de una sintaxis en donde narración, estilo directo, avisos, anuncios, o reflexiones mentales del mismo niño, se entremezclan en un inordenable revoltijo, pero tan claro, que llega exactamente al corazón del lector. Cuánta poesía y cuánta fealdad huye en esas *Primeras Hojas:* una delicia» [12].

1.— El punto de vista del autor como elemento estructurante

Viene perfilado por el «yo» narrativo; lo narrado forma parte indisoluble con el narrador. El autor-creador, desde su posición de adulto, se recrea en su propio «yo» infantil y lo trasciende poéticamente.

No hay, pues, ni puede haber «ausencia» del autor-narrador, como tampoco existen las prerrogativas clásicas del narrador omnisciente al ser la materia narrada autobiográfica.

El niño, aunque la primera narración del volumen —«Viejos retratos»— comienza de forma impersonal, es el elemento aglutinante que posibilita no sólo la visión interpretativa sino el desplazamiento parcial o total de cualquier otro narrador que no tenga algo que ver con su «yo». Es un «yo» narrativo de estructura absoluta: todo lo vamos a ir reconociendo y captando —infancia trascendida— por medio del niño.

Todos los relatos que componen el volumen, a excepción de «Viejos retratos» por lo ya apuntado, presentan una unidad técnica; es el niño, bien en primera persona del singular, bien del plural, quien se encarga de transmitirnos esta narración espléndidamente poetizada. Para ello el autor se ha valido de recursos estilísticos de enorme sencillez: acumulación de elementos del recuerdo, diálogos, pensamientos agolpados, que llevan a sus últimas consecuencias la técnica del monólogo interior.

«Tarde de Rosales, luto cercano. Volvíamos despacito, a pie, ya el sol bajo. Delante los mayores, seriecitos, qué irán preparando, hay que ver, a Paco habrá que ponerle pantalón algo enseguida. Detrás Dorotea, conmigo a rastras, anda, hombre, no remolonees (oye, Dorotea, para qué vale patinar, qué es Parisiana, por qué me da perras ese que viene con Elisa ahí detrás, no miran por dónde van, tropezarán, por qué se marcha antes de llegar a casa, por qué no se puede hablar allí de él), te callarás, se va a hacer

---

[12] DAMASO ALONS: «Notas volanderas sobre el arte de Alonso Zamora Vicente», en *PSA* (Papeles Son Armadans), agosto-septiembre, 1973, pág. 132.

de noche, hoy ya no se va a poder rezar el rosario, con el novio tenemos bastante, y andamos, calle Bailén adelante...».

«La cita es extensa, pero quería dar al lector una muestra de este estilo terso, en el que desaparecen los signos ortográficos de la interrogación y la admiración y en el que la acumulación hace acaso difícil la lectura en la primera página, pero que luego nos lleva y nos embarga, induciéndonos a una lectura activa al ir, insensiblemente, desmontando todos los elementos: relato, diálogo, monólogo interior» [13].

1.1.— Imágenes

En un proceso narrativo como el de Alonso Zamora Vicente, el concepto de imagen va íntimamente unido a su forma de escribir, ya que en multitud de ocasiones la imagen forma parte del monólogo, diálogo, etcétera.

No existe duda alguna de que Alonso Zamora Vicente es un gran domeñador del lenguaje y posee —como fino observador de lo que le rodea— una muy aguda sensibilidad ante la naturaleza, de aquí que las imágenes aparezcan como algo propio y esencial en su narrativa.

«Era el Viaducto viejo, el de hierro, con su aire de bidón oxidado y mugriento» (p. 36).

Toda imagen poética es, en síntesis, una comparación. La comparación es una interpretación y ésta supone el punto de vista personal del intérprete, aunque los lectores no lleguemos a alcanzarlo y sentirlo del mismo modo que el autor, ya que forzosamente nuestra sensibilidad nunca llegará a ser la del autor en el momento de la creación. Por ello, nos es fácil deducir que el uso de imágenes y comparaciones en la descripción narrativa es un modo de manifestarse el autor en su obra.

«...y Dorotea sigue discutiendo de toros, volapié va, volapié viene, con un soldado, uno distinto cada domingo, como los matadores» (pág. 53).

«...y se les oía pisar encima de los restos de leña, que crujían sedosos, con un olor bueno a montaña, a desordenada brisa de humo y hierbas transitorias, olor de paseo al sol» (pág. 60).

1.2.— Presentación de personajes

Los personajes —excepción hecha de «Viejos retratos», en donde son presentados a la vez al niño y a los lectores—, siempre aparecen con los datos ambientales y sociales más representativos, precedidos del nombre propio:

«La lección ante el álbum es siempre parecida, siempre hay una voz tibia, cansada, que va haciendo la presentación: «Esperancita, qué bonita era, se casó con un bala rasa, no supimos más de ella, se la llevó a América» (pág. 12).

---

[13] EMILIO SALCEDO: «Las narraciones de Zamora Vicente», en la *Gaceta Regional*, Salamanca, 2 de agosto 1957.

Los personajes de *Primeras Hojas* existen y se individualizan en el momento en que se refugian en la órbita del «yo» del niño. Se perfilan, dibujan o desdibujan según la perspectiva del narrador —el niño—, sujeta a variación ante circunstancias diversas. Los personajes —todos, sin excepción— responden al punto de vista del narrador y se nos muestran con el perfil que más le llamó la atención, y con el rasgo humano más próximo a su recuerdo.

El personaje no se impone al narrador sino que es el mundo infantil el encargado de presentárnoslo bien por lo que le decían o la forma de decírselo, o bien por algún detalle insignificante a los ojos de los mayores, pero importante en la conceptualización de la mente infantil:

«Entrada la mañana, sol de mediodía en el rinconcillo de la Plazuela de San Andrés, mi padre paseaba, vuelta va, vuelta viene, con don Juan el párroco» (pág. 39).

«Elisa y el novio se sientan, y él dice: los niños con la criada a pasear, Dorotea se enfada, nunca me han llamado criada a mí en vuestra casa...» (pág. 64).

«El luto más cercano y rígido por mi madre lo pasé en casa de mi tía Rosa, con su hermana mayor, que no se reía nunca...» (pág. 77).

Hemos de destacar que mientras que no aparece nunca la palabra «hermano», «hermana» como forma única de presentación del personaje sino el nombre propio, no ocurre lo mismo con el nombre de los padres que son presentados siempre con el término «padre, madre» y no con el nombre propio, aun cuando el narrador no sea el niño.

1.3.— *Otras manifestaciones*

Es indudable que presentimos la presencia del autor cuando por medio de la memoria, con el toque exacto, con la observación precisa, nos devuelve y aproxima el fragmento de vida ya lejano.

«El cochecito daba una vuelta al óvalo del jardín de acacias grandes, cercado de reyes (todos son parecidos, papá)...» (pág. 35).

«...Veía aquellas extrañas ceremonias, ir y venir de caballos, sables en alto (qué se dicen, nunca se tutean)...» (pág. 35).

Sin duda alguna esta actualización del pasado, y posterior recreación en él, va a ser conseguida en *Primera Hojas* casi en exclusiva mediante el empleo de los tiempos verbales:

«De ahí la función decisiva de las formas verbales en la trama del discurso. En primer término, aquella combinación de distintos presentes —histórico, habitual, lírico—, con su efecto de intenso relieve por aproximación o contraste. En segundo término el pretérito imperfecto descriptivo, durativo y los gerundios significantes de una acción continuada, que viene del pasado, se mantiene en un presente eterno y se prolonga hacia un futuro ilimitado» [14].

Es legítimo pensar, por tanto, que el estilo directo va en presente y la narración

---

[14] EMILIA DE ZULETA: «La narrativa de Alonso Zamora Vicente», en *PSA*, pág. 191.

en el pasado; no sucede así cuando el narrador es el niño que, en su momento, utiliza el presente mientras que cuando lo es el autor utiliza el imperfecto.

«Esto no quiere decir que a lo largo de la narración ambos mundos —el infantil y el literario— estén separados, sino que, por el contrario, están tan estrechamente unidos que a veces es imposible separarlos pese al empleo de diferentes tiempos verbales» [15].

En *Primeras Hojas* a la utilización del imperfecto como fórmula introductora del cuento: «Agosto arriba era la verbena», se une el empleo, en el inicio de los relatos, del presente bien evocador bien de estilo directo: «Cuando me asomo al balcón de la casa paterna», «Vuelvo a ver la mañana de sol».

Esta trabazón proustiana de los tiempos conseguida mediante la utilización conjunta del estilo directo (el presente desde el pasado), con la narración en pretérito (recuerdo mantenido en el pasado) y con la narración en presente (activación máxima del ayer «era —como muy bien dice Zubizarreta— la condición indispensable para reavivar el pasado») [16].

El espacio por el que discurre el deambular del niño es esencialmente Madrid. Puerta de Moros, lugar de la casa paterna, es el punto de partida y retorno; el niño nos va a ir narrando lo que encuentra en sus paseos: San Francisco, iglesia de San Andrés, el Palacio Real, Rosales, La Casa de Campo, Cibeles, Paseo del Prado... etc., tal como se le presentaban en el segundo decenio del siglo en curso.

La dimensión temporal es vaga y difusa como corresponde a la infancia. Es un tiempo detenido por el recuerdo:

«Primavera adentro llegaba el hombre del organillo» (pág. 56).

«Agosto arriba era la verbena» (pág. 125).

«Paseo de Rosales, largo sosiego de sol, mediada la tarde inverniza» (pág. 63).

La función del tiempo interno es presentarnos la totalidad de las acciones que marcan un ciclo en la infancia; la estaciones del año nos acompañan en todo momento así como los juegos cíclicos de los niños: pídola, canicas, trompo, etc., ceñidos al tiempo de su infancia. En la narración abundan las referencias implícitas temporales que aparecen siempre estrechamente unidas al recuerdo infantil:

«Regreso despacito, sol bueno del mediodía, esta tarde podré dejar sin miedo el abrigo...» (pág. 150).

«Algunos jueves por la tarde no hay colegio, vamos después de comer a tomar el sol a la explanada de Palacio. Sol tibio y ya bajo de las cuatro, claridad inverniza...» (pág. 155).

2.— *Lo lingüístico*

Primeras Hojas, por medio de los gestos, de las apreciaciones en la observación —en la mayoría de los casos enmarcadas gráficamente por el paréntesis—, nos trasmite

---

[15] MANUEL ARIZA: «La prosa creativa de Zamora Vicente en Primeras Hojas», Pisa, 1969-70, pág. 297.

[16] *Ibidem*, págs. 298-299, y A. Zubizarreta: «Lengua y evocación en Primeras Hojas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 90, junio 1957, págs. 364-377.

un lenguaje fresco, novedoso y sutilmente trascendido. Tanto desde la óptica personal como desde la óptica de los personajes que van apareciendo en su recuerdo:

«...Hasta que vino Quico y le arrancó la pata y luego me la quitó (estos chicos de Madrid son zorritontos, no saben ni coger un cangrejo)» (pág. 141).

«...Y dicen muy ñoñas pobrecito, tan rico, tan pequeño, y ¿no vas a la escuela? y ¿no vas a la escuela? y ¿qué sabes de geografía?, yo digo alguna palabra porque las señoras se ríen y Dorotea me riñe» (pág. 43).

Primeras Hojas es el primer testimonio del quehacer artístico de Alonso Zamora Vicente, pero ya en él están los gérmenes de su narrativa posterior con relación al empleo solapado del diálogo. El diálogo en *Primeras Hojas* es una especie de monólogo ampliado dentro de la estructura mental del niño. Este procedimiento quedará ampliado, y desbordado, en sucesivas publicaciones.

Hay que tener en cuenta que los procedimientos expresivos están en función de la narración, y lo narrado en *Primeras Hojas* pertenece al acervo cultural de un determinado niño —el narrador—, y su entorno social.

El toque de atención en el diálogo se consigue por medio de vocativos (hijo, chico, niño, bobo); de imperativos (mira, oye, oiga, diga).

«... Ya sabes, hijo, lo que son las cosas, la viuda, sí, se casó enseguida con el empleado que tenían, si el pobre levantara cabeza. Ah, mira, estos son tus padres...» (pág. 30).

El encadenamiento entre habla y réplica es lineal y, sin embargo, en *Primeras Hojas* se nos muestra con técnica novedosa para el tiempo de su composición, no responde al encadenamiento tradicional sino que se nos presenta estilísticamente multiforme:

«...El sombrero se le vuelca, rebotando en la barandilla, sobre el verde (mira, vamos allí, se le ha caído el sombrero a Elisa, se le va a mojar)» (pág. 43).

El léxico de *Primeras Hojas* refleja fielmente el mundo narrado. Hoy nos puede llamar la atención la diversidad de léxico empleado para denominar el mundo vegetal, el mundo social, el entorno fundamental del niño, desde sus gustos, aficiones, juegos... etcétera.

3.— Lo social

Primeras Hojas responde al testimonio de la niñez del autor. Es indudable que el mundo narrado, como corresponde, se desenvuelve dentro del marco de la familia y, que mediante él, vamos a ir recorriendo la vida social de una ciudad —Madrid— en una determinada época: el segundo decenio del presente siglo.

Alonso Zamora Vicente nos rememora su infancia por medio de los hitos más característicos de ella. «Especial encanto tienen los cuentos en que los niños ven y describen desde fuera el mundo de los mayores, que no comprenden y que interpretan a su modo, por ejemplo, *Cuentos de mamá,* de García Pavón, y *Primeras Hojas,* de Alonso Zamora Vicente» [17].

[17] ERNA BRANDENBERGER: *Estudios sobre el cuento español contemporáneo,* Ed. Nacional, Madrid, 1973, págs. 299.

No hay, por supuesto, ya que quien narra es el niño, problemas sociales; el niño vive y nos relata, unas veces, con asombro, y otras, complacido, el enigmático mundo de los mayores, sin entender pero aceptando el porqué de las declaraciones y decisiones que toman los mayores y su forma de ponerlas en práctica.

3.1.— Hastío y desesperanza. El tema de la muerte

Primeras Hojas, aunque es el resultado narrativo de la infancia del autor, no es, en absoluto, un canto al optimismo, como cabría esperar, al tratarse de un niño de infancia feliz. Existe un mucho de desencanto que se acerca, si bien tímidamente, al hastío y quizá a cierta desesperanza, infundada, de otra parte.

Las narraciones recogidas en este volumen, por lo general, presentan al final una especie de reflexión sobre lo narrado y es ahí, precisamente, donde más se vislumbra el matiz que antes señalábamos. Parece como si el autor de «Primeras Hojas» sintiera una terrible nostalgia del tiempo pasado, de su infancia, y al revivirla por medio del relato sienta una gran desazón al no poder abarcarla «in situ».

«Sí, ya no importa la cara, la pasajera identificación, sino la presencia de esa tarde alegre del retrato, vanamente eterna ya, y ajándose» (Viejos retratos).

Sin embargo, este hastío y desesperanza no desemboca en la muerte. La muerte en «Primeras Hojas», cuando aparece, es natural y no es producto del desencanto. Así, el niño nos cuenta la muerte de la madre tal y como a él se la presentaron:

«Me vuelvo hacia atrás y veo a mi padre que abraza a mi hermano mayor, y a Elisa que llora a grandes gritos, que se cae, el sombrero se le vuelca, rebotando en la barandilla, sobre el verde (mira, vamos allí, se le ha caído el sombrero a Elisa, se le va a mojar), y todos entran llorando» (La primera muerte).

4.— Los personajes y su entorno; su nivel cultural

Uno de los aspectos más interesantes de la narrativa de Alonso Zamora Vicente es el adscribir a los personajes una serie de connotaciones para que ellos nos refieran el entorno social al que pertenecen por medio de la cultura y de la educación. Por ello, este rasgo, que va a ser esencial en Alonzo Zamora Vicente, aparece perfectamente delimitado, aunque lleno de ternura, en *Primeras Hojas*.

«...Elisa y el novio se sientan, y él dice: los niños con la criada a pasear, Dorotea se enfada, nunca me han llamado criada a mí en vuestra casa, qué se habrá creído el mierda éste...» (pág. 42).

«Las señoritas de Orús, con sus caballos ingleses, son muy amigas, muy amigas de tu hermana, mira bobo, no llores, te han visto y se ríen de tí, también veranean en San Sebastián. (Cuando Dorotea dice también, mira muy disimuladamente a la gente que hay alrededor, la mar de ufana, qué se habrá creído, nosotros no vamos a San Sebastián...)» (pág. 32).

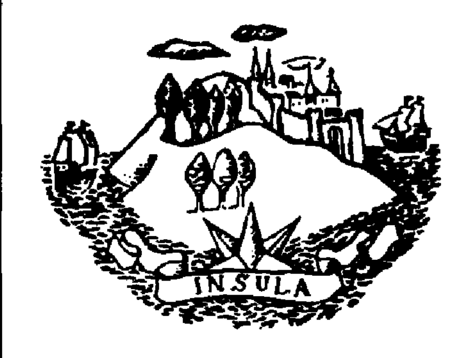
«La tía de buena posición en Madrid (los títulos del tío colgaban de la pared, Caballero Maestrante de no sé qué, y Gran Cruz de San Hermenegildo, y de la Reina Regente, una gratitud especialísima, y medalla de los Sitios de Cádiz y Zaragoza, mérito civil blanco...» (pág. 81).

La unidad global del volumen, efectivamente, viene conseguida por el «yo» lírico. «Y lo mismo que en la poesía lírica, el yo sensible juega también un importante papel en el cuento literario: el narrador en primera persona da también un talante personal a la narración objetiva; los sucesos externos le sirven para reflejar vivencias personales; a la inversa, el narrador en primera persona induce fácilmente al lector a identificarse con él y a reaccionar sensiblemente respecto a lo narrado» [18].

Así pues, el yo lírico de *Primeras Hojas*, reelaborando su experiencia pasada a través de un sujeto que ya es otro pero que sigue siendo el mismo, crea el proceso y elabora la poesía de una manera clara y transparente. Puesto que «en realidad, él no va directamente a las cosas, a las personas o a los sucesos en cuanto tales, sino que éstos le sirven de medio para describir ambientes y sentimientos y así dirigirse a la sensibilidad del lector» [19]. Una sensibilidad que intenta acercar a la suya y que con gran acierto Dámaso Alonso juzga «no lejana de la generación del 98 o del Juan Ramón del burrito» [20].

JESÚS SÁNCHEZ LOBATO

[18] *Ibidem*, pág. 191.
[19] *Ibidem*, pág. 190.
[20] DAMASO ALONSO: «Notas Volanderas sobre el arte de Alonso Zamora Vicente», en *PSA*, agosto-septiembre, 1973, pág. 132.



INSULA

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Número 451 **Junio 1984**

CENTENARIO DE «LA REGENTA»

Artículos de ANTONIO VILLANOVA, GONZALO SOBEJANO, YVAN LISSORGUES, CAROLYN RICHMOND, JEAN BECARUD y JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO.

Además, artículos de JOSE LUIS CANO, JORGE RODRIGUEZ PADRON, LUIS SUÑEN, JAVIER GOÑI, JULIAN GALLEGO, ANTONIO CASTRO, VICTOR CLAUDIN, ALBERTO FERNANDEZ TORRES, GREGORIO MORALES VILLENA y JOSE-MARIA DIEZ BORQUE; poemas de MARIANO ROLDAN y CONCHA ZARDOYA; un cuento de ALONSO ZAMORA VICENTE; ilustraciones de RICARDO ZAMORANO, y notas de lectura de ANTONIO GRACIA y ANTONIO CARREÑO.

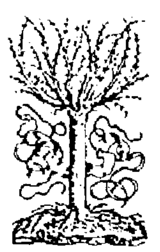
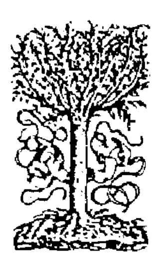
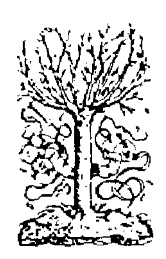
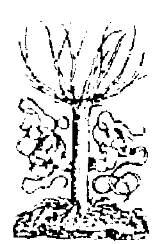
Un volumen de 24 págs., 435 × 315 mm.

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	2.950 ptas.	3.850 ptas. (29,50 $ USA)
Semestre	1.775 ptas.	2.300 ptas. (18 $ USA)
Número corriente	295 ptas.	385 ptas. (2,95 $ USA)
Año atrasado	3.700 ptas.	4.650 ptas. (35,75 $ USA)
Número atrasado	350 ptas.	465 ptas. (3,60 $ USA)

Redacción y Administración:

Cardenal Cisneros, 65
Teléfs. (91) 445 47 08 (Redacción) y 445 47 16 (Administración)
28010 MADRID

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

N.º 479-480
Noviembre-Diciembre
Año 1985
Monográfico

Arbor

SUMARIO

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33

Arbor *ciencia pensamiento y cultura*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar .... (1).

contra reembolso
a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	3.500
	Dos años	6.500
	Ejemplar suelto	300

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximo número:

HOMENAJE A GARCÍA LORCA

en el que colaboran especialistas en la obra del poeta granadino, hispanistas y poetas españoles e hispanoamericanos. Este homenaje contiene más de un centenar de colaboraciones ensayísticas y poéticas firmados por, entre otros, los siguientes autores: Christopher MAURER, Manuel ALVAR, Giannina BRASCHI, Jorge USCATESCU, Ramón XIRAU, José Luis VILA-SAN-JUAN, Miguel GARCÍA POSADA, Carlos AREÁN, Antonina RODRIGO, Ian GIBSON, Manuel DURÁN, Juan CANO BALLESTA, José RUBIA BARCIA, Ricardo DOMÉNECH, Summer GREENFIELD, Dennis A. KLEIN, José Luis CANO, Andrew DEBICKI, Gastón BAQUERO, Rafael MORALES, Antonio HERNÁNDEZ, Manuel ÁLVAREZ ORTEGA, Leopoldo de LUIS, Pedro PROVENCIO, Hugo GUTIÉRREZ VEGA, Fernando QUIÑONES, Concha ZARDOYA, José GARCÍA NIETO, Antonio COLINAS, Héctor ROJAS HERAZO...

Precio de este ejemplar de junio: 300 pesetas.